

LOUIS SÉCHAN
Agrégé des Lettres
Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure
Maître de conférences à l'Université de Montpellier

ÉTUDES
SUR LA
TRAGÉDIE GRECQUE
DANS SES RAPPORTS AVEC LA CÉRAMIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1926

*Thèse
Paris
1926.*

ÉTUDES
SUR LA
TRAGÉDIE GRECQUE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553825_0001

LOUIS SÉCHAN

Agrégé des Lettres

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure

Maître de conférences à l'Université de Montpellier

ÉTUDES

SUR LA

TRAGÉDIE GRECQUE

DANS SES RAPPORTS AVEC LA CÉRAMIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS, 5

—
1926

*1516x



OPTIMAE CONIVGI
SACRVM

PRÉFACE

Cet ouvrage est sorti d'une Étude faite à l'Ecole Normale sous la direction de Paul Girard. Je tiens à rendre d'abord un pieux hommage à la mémoire de mon ancien maître, à sa science si étendue et si vivante, à son enthousiasme, à sa générosité de cœur. J'exprime aussi ma profonde reconnaissance à M. Edmond Pottier qui a bien voulu examiner, autrefois, mon essai de 1905, et qui, depuis cette époque où j'étais son élève à l'Ecole du Louvre, m'a toujours suivi dans mes travaux et m'a donné tant de marques de sa bienveillance. Je prie également M. Paul Mazon d'être assuré de mon entière gratitude pour l'intérêt qu'il n'a cessé de prendre à mes recherches et à la composition de mon livre.

J'ai plaisir à associer aux noms de ces maîtres celui de mon ami Charles Dugas dont les avis et les encouragements m'ont beaucoup aidé à mener cette longue entreprise à son terme. Je ne saurais non plus oublier ma dette envers M. le Professeur F. Maury qui a lu un certain nombre de mes chapitres et qui m'a fait d'utiles suggestions.

Lors de mon dernier voyage d'étude en Italie, j'ai trouvé le plus favorable accueil auprès de M. le Professeur G. E. Rizzo, de l'Université de Rome ; je l'en remercie bien vivement, comme de ses précieuses indications et des facilités qu'il m'a procurées. J'adresse les mêmes remerciements à M. le Professeur V. Macchioro qui m'a ouvert avec une aimable libéralité les collections de céramique du Musée de Naples.

Une bonne partie des illustrations de ce volume est l'œuvre de M^{lle} Jeanne Evrard qui mérite d'être louée de son zèle et de son talent.

Je pense avec tristesse que je ne pourrai faire présent de mon livre à l'un des amis qui s'y sont le plus intéressés, à Lucien Herr, le regretté Bibliothécaire de l'Ecole Normale Supérieure. J'ai eu recours plus d'une fois à son obligeance, à son érudition admirable, et je garderai fidèlement le souvenir de son affectueuse sollicitude.

Montpellier, 1926.

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

L'ART ET LA LITTÉRATURE EN GRÈCE

Egalement épris de la légende héroïque et divine, l'art et la littérature de la Grèce antique s'offrent à nous, à chaque stade de leur histoire, avec un air de parenté, un visage un peu fraternel. Leurs liens s'affirment, aux diverses époques, non seulement par l'identité des sujets, mais encore par l'analogie dans la manière dont ils sont traités, par une ressemblance d'allure et de ton. Ainsi, dans la peinture céramique à figures noires, l'archaïsme se manifeste, comme dans l'épopée, par une sorte d'« horreur du vide », par l'accumulation des détails et des personnages sans grand souci du temps ni du lieu. Selon l'expression de M. Edmond Pottier ¹, l'art ancien « raconte et bavarde comme un héros d'Homère », tandis qu'il paraît viser plus tard à la sobriété et à la concentration du drame ² ; alors, chaque élément particulier est plus fortement subordonné à l'ensemble, et « tout marche vers un but défini » ³.

Au delà de ces ressemblances générales, on a pensé relever, d'un domaine à l'autre, un certain nombre de créations parallèles, de figures et de tableaux qui forment diptyque et se répondent ⁴. L'*Illiade*, qui évoque un temps déjà éloigné de celui où le poème fut composé ⁵, s'accorde d'une façon curieuse avec l'art de ces deux âges différents. Par son abondance descriptive et par la composition symétrique de tels de ses chants, Homère s'harmonise assez bien avec le style géo-

1. *Catal. des Vases antiques du Louvre*, III, p. 831. Cf. C. ROBERT, *Bild und Lied*, p. 3 sq., 17 sq.

2. C. ROBERT, *o. c.*, p. 29 sq.

3. POTTIER, *l. c.* Les réserves de PFUHL (*Malerei u. Zeichnung d. Griechen*, § 425) ne me paraissent pas infirmer la vérité générale de la doctrine de C. Robert et de Pottier.

4. V. WELCKER, *Kl. Schriften*, III, p. 341, et surtout F. WINTER, *Parallelerschein. in d. Griech. Dichtkunst u. bild. Kunst* (*Neue Jahrb. f. d. Klass. Altert.*, XXIII, 1909, p. 681 sq. et GERCKE-NORDEN, *Einleit. in die Altertumswissensch.*, 1^{re} éd., 1910, II, p. 161 sq.). V. aussi PETERSEN, *Die att. Trag. als Bild- und Bühnenkunst*, p. 8 sq. On trouvera dans une étude de VITET, *Pindare et l'art grec* (*Etudes sur l'Hist. de l'Art*, I, p. 7 sq.) des remarques intéressantes sur la manière dont la révélation de l'art grec, au XIX^e siècle, a contribué à une meilleure intelligence de la littérature antique. V. encore, dans le même sens, WILAMOWITZ, *Pindaros*, p. 9-10.

5. V. notamment BRÉAL, *Pour mieux connaître Homère*, p. 5 sq., et F. POULSEN, *D. Orient u. d. frühgriech. Kunst*, p. 169-183. M. Bréal, d'ailleurs, abaisse trop la date d'Homère ; v. à ce sujet les réserves de G. PERROT, *Journal des Savants*, 1907, p. 663 sq.

métrique de son époque ¹, mais, s'il est incontestable que son œuvre se rattache, par la grande majorité des traits, à une période nettement postérieure à la civilisation égéenne ², et que ses images, en particulier, sont souvent très différentes de la décoration mycénocrétoise ³, il reste vrai, pourtant ⁴, que, par son sens de la vie animale ⁵, le poète rappelle parfois les artistes minoens ou mycéniens ⁶, et que plusieurs de ses comparaisons procèdent de la même veine que les représentations des gobelets de Vaphio ⁷, des poignards de Mycènes ⁸ et de la fresque de Phylacopi ⁹.

Le lyrisme a fleuri dans les îles, comme la statuaire de marbre ¹⁰, et certaines descriptions encore rudimentaires d'Archiloque et de Simonide pourraient s'appliquer au type des *Apollons archaïques*, s'il s'agit du guerrier idéal ¹¹, ou, s'il est question d'une femme, au célèbre ex-voto de la Naxienne Nicandra ¹². De part et d'autre, ce qui caractérise

1. Sur ce point, v. WILAMOWITZ (*Griech. Literatur*, p. 13-14) qui donne comme exemples *Il.*, XI et XXI, 526 sq. V. aussi POTTIER, *Douris*, p. 95 : « Les vases du Dipylon, dont les parois sont couvertes de guerriers, de chars, de bateaux, de morts et de blessés ou de pompeuses funérailles, sont contemporains de l'*Iliade* ». Sans doute, les monuments que l'on rapproche ici des poèmes d'Homère, et qui représentent l'apogée du style géométrique, ne sont pas des produits du pays qui vit naître l'épopée. D'autre part, si l'on a trouvé des vases de style géométrique dans certaines îles et sur le littoral d'Asie-Mineure, et s'il n'y a aucune raison de croire que cette dernière région n'ait jamais pratiqué cet art (V. DUGAS, *B. C. H.*, XXXVI, 1912, p. 495 sq.), on y chercherait en vain des spécimens comparables aux vases attiques du Dipylon pour la richesse décorative, et il ne semble pas que le style géométrique s'y soit jamais développé d'une façon bien remarquable (v. PRUHL, *o. c.*, § 52). Mais, si la force d'expansion de l'art géométrique, dont la source vive est dans la Grèce propre, a été comme inhibée sur le littoral asiatique par d'autres influences qui s'exerçaient sur la production locale, il reste légitime de rapprocher l'œuvre déjà profondément grecque d'Homère des produits artistiques contemporains où s'affirme précisément le mieux l'esprit grec.

2. POULSEN, *l. c.*

3. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 14 ; POULSEN, *o. c.*, p. 182-183.

4. C'est dire que, sans adopter la classification proposée par WINTER (*o. c.*, p. 162 sq.) des comparaisons de l'*Iliade* en créto-mycéniennes et post-mycéniennes, ni les conclusions qu'il en tire (p. 168) sur la composition du poème, nous maintenons, cependant, comme fondées quelques-unes des ingénieuses observations de l'auteur que nous suivrons aussi en ce qui concerne le lyrisme et la tragédie.

5. M. Winter a très justement attiré l'attention sur ce point (*o. c.*, p. 162, 165) ; les comparaisons avec les animaux dominant dans l'*Iliade* et elles sont souvent très heureuses. V. le répertoire de KEITH, *Simile and Metaphor in Greek Poetry fr. Homer to Aeschylus* (Diss., Chicago, 1914), p. 18-24.

6. V. notamment, *Il.* XVI, 157 sq., XVII, 133 sq., XX, 164 sq. Cf. V. BÉRARD, *Introd. à l'Odyssée*, p. 79.

7. *Il.*, XIII, 571 sq. Cf. COLLIGNON, *Sculpt. Grecque*, I, f. 24 et 25 ; PERROT-CHIEPIEZ, *Hist. de l'Art*, VI, pl. XV et f. 369 et 370. V. aussi la chasse au sanglier et la scène de tauracrobatie sur des fresques de Tirynthe (*Tiryns*, II, pl. XIII ; DUSSAUD, *Civillis. Préhell.*, pl. C ; PERROT-CHIEPIEZ, *Hist. de l'Art*, VI, f. 439).

8. Le lion apparaît quarante fois dans l'imagerie de l'*Iliade* ; v. KEITH, *o. c.*, p. 19, n° 21. V. les poignards de Mycènes, COLLIGNON, *o. c.*, I, f. 8 et 9 ; PERROT-CHIEPIEZ, *o. c.*, VI, pl. XVII.

9. *Il.*, XXI, 126, XXIII, 692 sq. V. *Excavat. at Phylacopi*, pl. III 18, 19.

10. V. WINTER, *o. c.*, p. 168 sq.

11. Archiloque, ap. BERGK, *Poetae lyr. Graeci*, II, 58. V., sur les *Apollons archaïques*, l'ouvrage de W. Deonna (Genève, 1909).

12. Archiloque, ap. BERGK, *o. c.*, II, 29 ; Simonide, *id.*, II, 7, v. 65-66. Pour l'ex-voto de Nicandra, v. PERROT-CHIEPIEZ, *o. c.*, VIII, p. 148, f. 82.

la beauté féminine, c'est uniquement l'opulente chevelure ou quelque détail de parure, mais, bientôt, dans leurs notations plus gracieuses, Hipponax ¹ et surtout Sapho ² disent la délicatesse de la femme, la douceur et l'éclat velouté qui l'apparentent aux fruits et aux fleurs ; ces poètes semblent ouvrir ainsi le cortège des charmantes *Corés* athéniennes, et Sapho, reprochant à une rivale d'ignorer l'art de relever sa robe sur sa cheville ³, a dicté, croirait-on, ce geste de coquetterie aux plus élégantes statues du Musée de l'Acropole ⁴.

Vers la fin du sixième siècle, dans la plus grande partie du monde grec, tout va prendre un aspect plus simple, plus robuste, et parfois même plus sévère. On tend vers un nouvel idéal, celui de la beauté dans la force plutôt que dans la grâce, l'idéal des concours gymniques qui trouvera son chantre dans Pindare, ⁵ et qui inspire également les belles créations de l'archaïsme finissant. Les jeunes héros du poète, un Agésidamos ou un Télésicrate ⁶, s'associent dans notre esprit à des œuvres comme l'*Apollon de Cassel* ou l'*Ephèbe blond* de l'Acropole ⁷. Pindare est contemporain des sculptures d'Olympie ⁸ auxquelles il fait songer, aussi, par le noble et puissant naturalisme de ses évocations mythiques ⁹ : Cyréné, « la vierge vaillante et robuste ¹⁰ » qui lutte sans armes contre un lion ¹¹, appartient à la même race que les figures féminines du temple. Jason, qui soulève l'admiration de tous par sa vigueur juvénile ¹², est le frère des héros de marbre ; l'amour l'attendrit à peine et, quand il échange avec Médée une rapide promesse ¹³, leur groupe a la retenue, la gravité que devaient avoir Pélops et Hippodamie au fronton Est. Ailleurs, Pindare a décrit en traits

1. BERGK, *o. c.*, II, 90.

2. *Id.*, III, 46, 85, 93.

3. *Id.*, III, 70. Ces vers figurent dans ATHÉNÉE (I, 21, c) parmi d'autres citations poétiques relatives à l'art de κοσμίως ἀναλαμβάνειν τὴν ἐσθῆτα.

4. V. LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, f. 8, 16, 26 ; V. aussi la *Coré d'Anténor* *Ant. Denkm.*, I, pl. LIII ; PERROT-CHIPIEZ, *o. c.*, VIII, pl. II. Cf. POUlsen, *Arch. Jahrb.*, XXI, 1906, p. 209 sq. On verra d'ailleurs par cet article que le geste en question, déjà noté dans l'*Hymne à Déméter*, v. 176, est antérieur, dans l'art, aux *Corés* de l'Acropole.

5. « Il chante aussi la beauté, mais il la veut forte et active. » (A. CROISSET, *La Poésie de Pindare*, p. 219).

6. Les héros de la X^e *Olympique* et de la IX^e *Pythique*.

7. V. WILAMOWITZ, *Pindaros*, p. 10. Pour l'Apollon de Cassel, v. BRUNN-BRUCKMAN, pl. CCCCLXIII et H. SCHRADER, *Phidias*, f. 67 ; pour l'*Ephèbe blond*, v. PERROT-CHIPIEZ, *o. c.*, VIII, pl. XIV.

8. Pindare a vécu de 518 à 438 environ ; v. PUECH, *Pind.*, I, p. ix. Selon Schrader, le temple de Zeus à Olympie fut achevé vers 457, et les modèles des sculptures furent exécutés vers 475.

9. WINTER, *o. c.*, p. 171 sq. Dans la première *Olympique* (date 476), Pindare traite le mythe de Pélops et d'Hippodamie (v. 70-88) que représentera ultérieurement le sculpteur du fronton Est.

10. PUECH, *Pind.*, II, p. 125.

11. *Pyth.*, IX, 26 sq. (474).

12. *Pyth.*, IV, 80 (462).

13. *Id.*, 222 sq.

fulgurants la naissance d'Athèna ¹ sous le coup d'Héphaïstos, la déesse a jailli du front paternel, en jetant un cri si formidable qu'Ouranos et Gaïa en ont frissonné. Malgré la différence de sujet, c'est bien la fougue impétueuse du fronton occidental d'Olympie où se déchaînait la bataille entre Lapithes et Centaures, avec l'éclair des armes brandies, la puissante stature des femmes qui résistent à leurs agresseurs et, à chaque angle, les figures angoissées des servantes spectatrices ².

Eschyle a pu être rapproché de Polygnote par le caractère de certains groupes qu'il représente, et par la conception de ses ensembles trilogiques correspondant aux vastes œuvres décoratives du maître de Thasos ³. Toutefois, de même que sa langue n'est pas sans analogie avec celle de Pindare, ce qu'il rappelle surtout, lui aussi, par sa vigueur et son naturalisme, c'est la sculpture de l'âge antérieur au Parthénon ⁴. Presque tous les héros d'Eschyle se distinguent par une individualité très marquée, mais leur caractère, qui est posé dès l'abord en quelques touches simples et fortes, et qui ne se développe pas en nuances dans le cours du drame, a la beauté encore un peu fruste et sévère des créations plastiques du même temps. Par ailleurs, si les

1. *Ol.*, VII, 35 sq. (464).

2. Quelque vingt-cinq ans après la VII^e Olympique, la naissance d'Athèna était représentée au fronton oriental du Parthénon. Mais cette composition calme et harmonieuse, où était exprimée l'affectueuse admiration des dieux pour leur nouvelle compagne, devait donner une impression toute différente de celle que procure l'évocation de Pindare. On trouvera dans WINTER (o. c., p. 172-176) d'autres rapprochements entre l'art d'Olympie et Pindare.

3. NIESTROJ, *Observ. archaeol. ad Æsch. fabulas pertinentes* (Diss. Munster, 1894), p. 42 ; PETERSEN, o. c., p. 11 et 15.

4. Eschyle a vécu de 525 à 456, et n'a pas connu le nouveau temple d'Athèna. Les sculptures du Parthénon et d'Olympie viennent de faire l'objet d'un important ouvrage de M. H. SCHRADER (*Phidias*, 1924), qui présente sous un jour tout nouveau plusieurs questions fondamentales de l'histoire de l'art grec. A l'encontre de la plupart des archéologues, M. Schrader reconnaît une grande valeur au témoignage de PAUSANIAS (V, 10, 8), selon qui le sculpteur du fronton Est d'Olympie était Païonios de Mendé, et celui du fronton Ouest Alcamènes, et ces deux artistes seraient aussi, d'après Schrader, les auteurs des sculptures du Parthénon. Ce n'est pas, d'ailleurs, que M. Schrader méconnaisse les différences qui existent entre l'art d'Olympie et celui de l'Acropole. Il attribue, en effet, à Païonios qu'il estime né vers 510, et qui serait encore engagé dans l'archaïsme, presque toutes les sculptures d'Olympie (modèles exécutés vers 475), tandis que, restreignant en cela l'affirmation de Pausanias, il n'assigne à Alcamènes (né vers 480) que l'exécution (vers 457) de trois figures du fronton Ouest (f. 87 et 88), les trois figures qui sont, non pas en marbre de Paros, comme toutes les autres, mais en marbre Pentélique, et dont le caractère très particulier avait déjà été signalé. Inversement, au Parthénon, le fronton occidental, seul, serait dû à Païonios, le fronton oriental et la frise revenant à Alcamènes, l'élève et le rival de Phidias. Ce dernier n'aurait donc fait, au Parthénon, que l'image d'Athèna, et pour le reste son rôle se serait borné au choix des sculpteurs et à une direction d'ensemble des travaux de décoration. M. Schrader place également vers 510 la naissance de Phidias, et il signale la manière propre au maître dans des statues comme la *Coré* de la villa Albani (f. 21 sq.) et la *Déméter* de Cherchell (f. 16 sq.), ou dans le relief d'Eleusis (f. 73). Comme M. Schrader reconnaît le style d'Alcamènes dans les *Corés* de l'Erechthéion et dans les reliefs d'*Orphée* et des *Péïades*, on voit que les diverses œuvres considérées jusqu'à présent comme les plus typiques de « l'art phidiesque » deviendraient, selon la thèse que nous résumons ici, autant de spécimens de l'art alcaménien.

kommoi et les *stasima* de la tragédie eschyléenne déploient en larges ondes les émotions les plus vives des personnages, ou les sentiments religieux et moraux que de grandes visions dramatiques avaient fait naître chez le poète et devaient exalter dans l'âme des spectateurs, l'action elle-même est toujours unie et rectiligne ¹, et la composition très simple est toute en fonction du développement du sujet. Comme l'a montré M. Winter ², la comparaison des *Choéphores* avec l'*Electre* de Sophocle fait particulièrement ressortir ce caractère par où Eschyle est encore assimilable aux sculpteurs d'Olympie ou d'Egine guidés avant tout, de leur côté, par la considération immédiate de l'action à représenter.

Les *Choéphores* se divisent en deux parties sensiblement équivalentes : le retour d'Oreste avec la reconnaissance et l'élaboration du plan vengeur ; puis, l'exécution de ce plan et le délire du meurtrier, et c'est, d'un bout à l'autre du drame, un mouvement égal et rapide ³. Dans l'*Electre* de Sophocle, la vengeance, reléguée à la fin de la pièce, s'exécute en moins de cent vers qui forment la contre-partie de la scène d'exposition d'une longueur à peu près identique. Entre ces deux scènes, la tragédie progresse en une suite de tableaux savamment équilibrés ⁴, dans un développement eurythmique qui rappelle l'art du Parthénon ⁵. Sophocle ralentit l'action dans les détours d'une intrigue merveilleusement adaptée à la réalisation de sa fin suprême qui est l'étude psychologique des caractères ⁶. Comme les sculpteurs de la frise qui reprennent plusieurs fois le même motif, pour le faire valoir sous différents aspects, le poète s'attache à l'image d'Electre ; il la montre triste ou joyeuse, âpre ou caressante, virilement héroïque ou débordant de féminine tendresse, selon qu'il l'imagine en des situations diverses, en présence du chœur ou de Clytemnestre, de Chrysothémis ou d'Oreste.

Par sa place dans les deux drames et par sa texture, la scène de la reconnaissance est particulièrement révélatrice des différences des deux poètes. Dans Eschyle, où tout en dépend directement, la reconnaissance a lieu au début de la pièce et elle se déroule très vite ⁷. Sophocle, au contraire, a retracé d'abord l'évolution des sentiments qui

1. V. M. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 193-94 ; CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturgesch.*, p. 305, 321.

2. *O. c.*, p. 177 sq. ; v. aussi, antérieurement, les indications de M. NAVARRE, *Rev. Etudes Anc.*, XI, 1909, p. 101 sq.

3. L'action « se hâte par la voie la plus directe vers son terme ». NAVARRE, *a. c.*, p. 118.

4. II et VI : d'une part, angoisse d'Electre mêlée de quelque espérance ; de l'autre, après que la remise de l'urne l'a plongée dans la douleur, la joie de la reconnaissance. III et V : Electre et Chrysothémis. IV, scène centrale : Electre en face de Clytemnestre, et le faux message de la mort d'Oreste (v. WINTER, *o. c.*, p. 178).

5. WINTER, *l. c.* et PETERSEN, *o. c.*, p. 13. Cf. PFUHL, *o. c.*, § 425.

6. V. ALLÈGRE, *Sophocle*, p. v, 21, 114 sq., 164 sq., 266, 320, 453 sq. ; NAVARRE, *a. c.*, p. 118. Cf. A. MUELLER, *Æsthet. Komment. zu d. Tragöd. d. Soph.*, p. 157

7. V. 211-245.

amène Electre à la décision d'agir elle-même ; la reconnaissance, qui n'aura d'autre effet que la substitution du frère à la sœur dans l'exécution d'un dessein périlleux, se trouve vers la fin de la tragédie, et elle se développe longuement ¹, parce que le poète n'a voulu faire accéder Electre à la joie que par tous les degrés de l'angoisse, et parce que, avant de la dépeindre rayonnante, il a cherché à la fixer, de manière inoubliable, dans son caractère de Niobé de l'amour fraternel ². Quand l'heureuse révélation, suspendue par deux fois ³, arrive enfin à se produire ⁴, Electre, malgré l'impérieuse nécessité d'agir ⁵, s'attarde à exprimer son bonheur. Rien de plus vrai, sans doute, que cet épanchement d'un cœur longtemps contraint ; mais, ici encore, la psychologie ouvre la voie à l'évocation plastique : Sophocle, semble-t-il, a peine à se détacher du beau groupe dont les diverses attitudes, têtes douloureusement inclinées vers l'urne funéraire ⁶ ou bras unis d'un lien si fort, répondent, avec une mesure exquise, aux émotions successives des personnages.

L'examen d'*Œdipe à Colone* montrerait également à quel point Sophocle est habile à créer, autour d'une action harmonieusement développée, une ambiance de contemplation. Souvent, le poète nous élève ainsi avec lui vers des images de pure beauté où brille la noblesse de l'âme. Que l'on songe encore, en effet, au premier chef-d'œuvre de Sophocle, « dominé tout entier par la haute stature d'Antigone, sa volonté impérieuse, son sacrifice » ⁷, avec, à ses côtés, comme Chrysothémis auprès d'Electre, dans un autre couple sororal « dont l'harmonie n'a pas été dépassée, .. Ismène, si douce et si dévouée » ⁸. C'est par de telles évocations, auxquelles mérite d'être associé le jeune Néoptolème du *Philoctète*, que Sophocle nous met dans une disposition analogue à celle que nous ressentons devant les œuvres de l'art phidiesque ⁹ ; la vérité humaine, qui circule partout dans ses tragédies, est généralement idéalisée ¹⁰, comme dans cet art dont il se rapproche encore par la mesure,

1. V. 1097-1347.

2. On connaît l'invocation d'Electre à Niobé, v. 150 sq.

3. V. 1175 et 1200.

4. V. 1222.

5. V. 1292 et 1326.

6. Le thème initial de la belle scène de l'urne a sans doute été fourni par un mot d'ESCHYLE, *Choéph.*, 682. Cf. *Agam.*, 443, 451.

7. MASQUERAY, *Soph.*, I, p. 71.

8. *Id.*, *ib.*

9. V. A. MUELLER *Æsthet. Komment.*, p. 42 ; WINTER, *o. c.*, p. 182.

10. A. MUELLER, *o. c.*, p. 40 sq. Ce caractère général ne doit d'ailleurs pas faire méconnaître certains traits indéniables de réalisme ; v. MASQUERAY, *Sophocle*, I, p. VII ; p. 85, n. 1 ; p. 93, n. 1, et II, p. 49, n. 1, et, à un autre point de vue, PETERSEN, *o. c.*, p. 12. Notons pourtant avec M. CROISSET (*Litt. Grecque*, III, p. 287) que « même en interprétant par les mots la souffrance du corps, Sophocle reste grand poète par une certaine dignité du rythme et de la phrase, par des traits de haute imagination, par je ne sais quelle influence noble de la pensée jusque dans le tumulte des sensations »

la sérénité, la lumière ¹. La tragédie de Sophocle s'allie tout naturellement à l'idée du Parthénon, et il existe un rapport indéniable entre plusieurs de ses héros et les figures qui, dans l'atmosphère dorée des hautes colonnes, montraient une forme terrestre touchée d'un rayon divin ².

Euripide, au contraire de Sophocle, a été généralement enclin à tirer la légende héroïque du domaine idéal, et à lui prêter les couleurs de la réalité contemporaine ³. On a fait observer une réduction analogue de la divinité à l'humanité dans la copie d'une statue d'Athèna, trouvée à Pergame ⁴, et l'on a comparé, dans un autre sens, ce parti pris d'embourgeoiser qu'on note souvent chez le poète, au procédé de Zeuxis représentant un farouche Centaure sous les traits d'un honnête père de famille ⁵. On connaît la distinction que Sophocle aurait établie, d'après Aristote ⁶, entre Euripide et lui-même, en disant qu'il dépeignait les hommes tels qu'ils devraient être, au lieu que son rival les montrait tels qu'ils sont. Or, la même tendance ne caractérisait-elle pas, en opposition avec l'art de Phidias, un sculpteur comme Démétrios d'Alopékè, surnommé l'ἀνθρωποποιός ⁷, ou un peintre tel que Dionysios, qu'Aristote ⁸ distingue justement de Polygnote d'après le même critérium que l'on vient de voir appliqué aux deux poètes dramatiques ? Rappelons aussi que, dans la *Poétique* ⁹, Euripide est appelé le plus tragique des poètes, en considération de sa puissance pathétique ; la tragédie a pris, en effet, avec lui un caractère plus passionné, en ce sens qu'il a cherché, plus que ses prédécesseurs ¹⁰,

1. On pourrait comparer encore, à cet égard, *Electre* et les *Choéphores*. L'éclat lumineux du soleil, dont il est question au début d'*Electre* semble baigner sinon pénétrer même les passages les plus sombres du drame. Ce qui domine, au contraire, dans les *Choéphores*, ce sont les tonalités rouges et noires. V. A. PIOVANO, *Riv. di Filologia*, XLIX, 1921, p. 18 et n. 2. On trouve aussi dans CHRIST-SCHMID, *Griech. Literatur gesch.*, p. 323, un rapprochement entre la langue de Sophocle et le style de Phidias.

2. Cf. ce que dit M. MASQUERAY (*o. c.*, I, p. 71), à propos du personnage d'Antigone : « Pour la bien comprendre, pensons à ces nobles statues de déesses et de mortelles que Phidias et ses élèves ont placées sur les frontons, sur les frises du Parthénon. Elles sont ses contemporaines. La beauté des femmes en ce temps-là, — beauté que nous avons presque entièrement perdue, — était majestueuse et simple, grande et calme, sereine et douce. Les visages n'étaient tourmentés par aucune pensée aiguë, par aucun désir. Les gestes étaient amples, mesurés, tranquilles, et les vêtements tombaient en plis symétriques sur des corps harmonieux et graves ».

3. Sa tragédie d'*Electre*, rapprochée de celle de Sophocle, fait particulièrement ressortir cette différence.

4. WINTER, *Altert. v. Perg.*, VII, 1, p. 13 sq., pl. II-V.

5. PETERSEN, *o. c.*, p. 16 ; V. A. REINACH, *Rec. Milliet*, N° 227 ; PFUHL, *o. c.*, § 745.

6. ARISTOTE, *Poet.*, 25.

7. WINTER, *o. c.*, p. 185.

8. *Poet.*, 2 ; v. *Rec. Milliet*, N° 132 ; PFUHL, *o. c.*, § 694 et 701. Cf. PETERSEN, *o. c.*, p. 272.

9. *Poet.*, 13.

10. Eschyle s'en était déjà préoccupé (v. P. GIRARD, *Rev. Et. Grecques*, VIII, 1895, p. 88 ; A. PIOVANO, *L'occhio nelle figure femm. di Esch.*, Nozze, Neri-Garizzo, 1910), et il y a, dans Sophocle, quelques exemples caractéristiques (v. *Antig.*, 527 sq. et *Trach.*, 869). Mais Euripide a beaucoup développé ces indications.

à traduire au dehors les émotions ou le désordre de l'âme. C'est précisément vers la même date que l'art grec a commencé, avec Parrhasios¹, à se préoccuper spécialement² de faire transparaître les sentiments sur le visage³. Zeuxis⁴, Timanthe⁵, Aristeidès⁶ furent inspirés du même souci, et la statuaire du quatrième siècle aura souvent, en particulier chez Scopas⁷, une allure profondément pathétique. Ajoutons que le goût d'Euripide pour le détail d'expression brillant et gracieux s'affirme déjà, aussi, dans certaines œuvres d'art de la fin du cinquième siècle : ce n'est pas sans raison qu'on a comparé le style du poète aux sculptures de la balustrade du temple d'Athéna Nikè⁸ ou à la frise de l'Erechthéion⁹.

1. *Rec. Milliet*, Nos 261, 270-72, 292. Sur Euripide et Parrhasios, v. PETERSEN, *o. c.*, p. 277, 299-300, 314 ; cf. PFUHL, *o. c.*, § 752.

2. Bien entendu la peinture avait montré, dès Polygnote, des visages expressifs (v. GIRARD, *Mon. Grecs*, II, 1895-97, p. 16, 18, 43), mais Polygnote s'était surtout attaché à rendre le caractère dans sa vérité générale (v. PFUHL, *o. c.*, § 701). Il est indéniable, d'autre part, que l'école phidiesque semble avoir toujours considéré l'expression trop marquée comme contraire à la beauté (cf. WINTER, *o. c.*, p. 186-87 ; PETERSEN, *o. c.*, p. 15).

3. V. aussi les reliefs funéraires attiques de cette époque, CONZE, *D. att. Grabreliefs*.

4. PFUHL, *o. c.*, § 701 et 745.

5. *Id.*, § 759.

6. A. Reinach a rattaché le jugement de PLINIE (*Rec. Milliet*, N° 347) à Aristeidès II (vers 360-310) ; Pfuhl estime (*o. c.*, § 815) qu'il s'agit plutôt du grand-père, Aristeidès I.

7. V. COLLIGNON, *Scopas et Praxitèle*, p. 47 sq. ; DUGAS-BERCHMANS-CLEMMENSEN, *Le Sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée*, p. 115.

8. H. Schrader admet (*Phidias*, p. 352 sq.) que la balustrade du temple d'Athéna Nikè a été exécutée par Callimachos en 432.

9. PETERSEN, *o. c.*, p. 14.

CHAPITRE II

INFLUENCE DE L'ART SUR LA POÉSIE

Cette communauté de ton et ces évocations parallèles s'expliquent dans bien des cas, par des influences réciproques. Dès la période archaïque, l'art industriel et décoratif a certainement exercé une action sur Homère¹ et sur Hésiode², et les poètes tragiques, en particulier, ne pouvaient rester insensibles aux créations des grands artistes de leur temps³.

Eschyle, qui a colorié ses masques⁴ et peut-être demandé à la peinture de compléter le décor de ses tragédies⁵, a subi à coup sûr une influence de cet art qui trouvait, au même moment, dans Polygnote un représentant glorieux entre tous. Une des comparaisons les plus saisissantes d'Eschyle est empruntée à la technique de la fresque⁶.

1. POULSEN, *o. c.*, p. 168 sq.

2. K. SITTL, *D. Hes. Schild d. Herakles* (*Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 182 sq.) On sait également que, dans certains cas, des représentations plus ou moins bien interprétées semblent avoir fait naître des motifs légendaires. V. CLERMONT-GANNEAU, *L'Imagerie phénicienne et la mythologie iconologique des Grecs*. Cf. pour Artémis chasseresse, DUSAUD, *Rev. Arch.*, XXVIII, 1896, p. 60 sq. et, pour Sisyphe, S. REINACH, *Cultes Mythes et Religions*, 2^e éd., II, p. 159 sq. V. encore *Id.*, IV, p. 94 sq. Rappelons aussi qu'on a parfois cherché à expliquer la légende relative à la mort d'Eschyle par la représentation d'un relief funéraire (v. CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturgesch.*, p. 287).

3. V. particulièrement sur ce point : G. KINKEL, *Eurip. u. d. bildende Kunst* (1871) ; NIESTROJ, *Observat. archaeol. ad Æsch. fab. pertinentes* (Diss. Munster, 1894) ; P. GIRARD, *L'Expression des masques dans les drames d'Eschyle*, *Rev. Et. Grecques*, VII, 1894, p. 1 sq., 337 sq. ; VIII, 1895, p. 88 sq. ; J.-H. HUDDILSTON, *The attitude of the Greek tragedians tow. art* (Lond., 1898) ; MAGDEBURG, *Ueb. d. Bilder u. Gleichn. bei Eurip.* (Progr. Danzig, 1882 et 1884) ; A.-L. KEITH, *Simile a. Metaphor in Greek Poetry f. Homer to Æsch.* (Diss. Chicago, 1914). Pour les images de Sophocle, v. quelques indications dans MUELLER, *Æsth. Komm.*, p. 45-47. En ce qui concerne les lyriques, rappelons que Pindare s'est souvenu, dans la 1^{re} *Pythique*, de la fameuse statue de Philoctète, par Pythagoras de Rhégium (v. PUECH, *Pind.*, I, p. 31). Par ailleurs, il ne semble pas qu'on puisse établir aucun lien de cause à effet entre la peinture exécutée par Micon, au *Théseion*, vers 474-73 et le poème XVII de Bacchylide (v. C. ROBERT, *Hermes*, XXXIII, 1898, p. 143). Cependant, la belle coupe d'Euphronios qui date de 490 environ, prouve que le motif de *Thésée à la mer*, avait été déjà réalisé par l'art quand Bacchylide en fit la matière d'une de ses œuvres.

4. Suid. s. v. Αἰσχύλος. Il est probable, notamment, que le masque des Choéphores, qui avaient lacéré leur visage en signe de deuil (v. 22), était rayé de sillons sanglants. Dans les *Supplantes*, les Danaïdes avaient le teint basané, brûlé par le soleil du Nil (v. 73, 285) ; Danaos et le héraut portaient aussi un masque sombre. Il en était sans doute de même du chœur des Euménides (v. GIRARD, *o. c.*, 1895, p. 89-90 ; 111-114).

5. Sur la collaboration du peintre Agatharque de Samos, v. NIESTROJ, *o. c.*, p. 32-34 ; *Rec. Milliet*, N° 187 et p. 178 n. 1 ; PFUHL, *o. c.*, § 723.

6. *Agam.*, 1329 sq. : « Ah ! triste sort de l'homme ; son bonheur n'est qu'une pein-

et par deux fois, dans l'*Orestie*, le poète fait allusion à des tableaux¹. Pour rendre l'aspect des Erinyes la Pythie les rapproche des Harpyes qu'elle a vues, dans une peinture, en train d'enlever le repas de Phineus², (fig. 1), et voici comment le chœur de l'*Agamemnon* décrit Iphigénie



Fig. 1.

portée au supplice :
« Sa robe de safran a
coulé sur le sol et
ses yeux vont bles-
ser de pitié ceux
mêmes qui la tuent.
Elle semble une
image impuissante
à parler³. » Il serait

imprudent d'établir un rapport entre ce passage et une *Polyxène* problématique de Polygnote⁴, mais ces vers n'attestent pas moins que les paroles de la prêtresse le souvenir d'une œuvre d'art. Si

ture que le malheur, comme une éponge humide, noie et efface en un moment » (Trad. Mazon).

1. P. Girard voyait aussi (*a. c.*, 1895, p. 126-27) le souvenir de peintures de Polygnote dans deux passages de l'*Orestie* ; il rapprochait la crainte exprimée par Oreste, s'il n'obéissait pas à l'oracle, d'apercevoir le regard menaçant du spectre d'Agamemnon (*Choeph.*, 284) du détail de la *Nekyia* qui montrait un père étranglant son mauvais fils. De même, la description faite par Clytemnestre de Troie livrée au pillage (*Agam.*, 338 sq.) procédait peut-être, selon P. Girard, de l'*Iliupersis* du Poecile. La chronologie ne s'opposerait pas à cette dernière relation puisque la fresque du Poecile datait, croit-on, de 460 (v. C. ROBERT, *Marathonsschlacht*, p. 69 ; *Nekyia*, p. 76). Mais la *Nekyia* de Delphes paraît être, contrairement à l'opinion de P. GIRARD (*Peint. antique*, p. 156), postérieure à l'œuvre précédente. On en place généralement l'exécution entre 458 et 447 (C. ROBERT, *Nekyia*, p. 75 ; PFUHL, *o. c.*, § 691). Dans son étude sur le *Cratère d'Orvieto* (*Mon. Grecs*, II, 1895-97, p. 34), P. Girard établissait encore une relation entre le *Phineus* d'Eschyle (472) et les peintures de Micon à l'Anakeion d'Athènes ; rien n'est plus incertain, car il est impossible de préciser la date de l'œuvre de Micon (v. PFUHL, *o. c.*, § 716) et c'est, de plus, une vue tout hypothétique que d'admettre qu'elle touchait à l'histoire de Phineus secouru par les Boréades.

2. *Eum.*, 50. P. Girard pensait (*Rev. Et. Grecques* 1895, p. 129 et *Mon. Grecs*, *a. c.*, p. 35) qu'il y avait là une allusion à une peinture de Micon à l'Anakeion, mais rien ne prouve que l'histoire de Phineus eût été traitée par l'artiste et, de plus, la date de son œuvre est fort incertaine (v. PFUHL, *o. c.*, § 716). HUDDILSTON (*o. c.*, p. 16) rattache à l'original visé par Eschyle une amphore du British Museum (*Cat.*, III, E, N° 302) qu'il date des environs de 460. V. *Arch. Zeit.*, 38, 1880, pl. XII, 2 = REINACH, *Rép.*, I, 427, 8 et notre fig. 1. Pour les diverses représentations de l'histoire de Phineus délivré des Harpyes par les Boréades, v. Rizzo, *Mon. Antichi*, XIV, 1904, p. 75 sq., f. 20 et pl. V (œnochoé de Randazzo, des dernières années du v^e siècle, cf. PFUHL, f. 570). Un des plus curieux de ces monuments concernant Phineus est une amphore italote de la collection Jatta, à Ruvo, N° 1095, qui date du dernier quart du v^e siècle. (v. *Mon. d. Inst.*, III, pl. XLIX = REINACH, *Rép.*, I, 119, 3, 4 ; PFUHL, *o. c.*, f. 799. FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenm.*, pl. LX 2 ; I p. 300 sq. Cf. DUCATI, *Storia d. Ceram. greca*, II, p. 409 sq.). L'image semble dériver d'un cycle décoratif ayant trait aux Argonautes et on ne saurait préciser si le *Phineus* d'Eschyle a pu exercer, même de loin, quelque action sur cette peinture, encore que Phineus y soit revêtu du costume des rois de tragédie.

3. *Agam.*, 249 sq. Trad. Mazon.

4. Il s'agit de la *Polyxène* de la Pinacothèque mentionnée par PAUSANIAS (I, 22. 6 ; *Rec. Milliet*, N° 121). C. Robert a mis fortement en doute que ce tableau pût être de Polygnote (*Iliup.*, p. 25 sq.), et l'on est enclin aujourd'hui à ne plus attribuer à cet artiste,

le poète ne dit à peu près rien de l'architecture ¹, il mentionne à plusieurs reprises des statues, représentations de mortels ² ou effigies de dieux ³ qui, dans certains cas, faisaient partie de son décor ⁴, et il n'a pas dédaigné, dans la description du bouclier des sept chefs, de s'inspirer des arts mineurs ⁵.

Il y a plus, et telle attitude significative donnée à ses personnages ⁶,

parmi les six peintures dont parle Pausanias, que *Nausicaa* et *Achille à Scyros* (v. PFUHL, *o. c.*, § 715). Huddilston pense (*o. c.*, p. 17) que, dans le tableau qui inspirait Eschyle, l'expression des yeux de la victime était analogue au regard de Penthésilée à Achille sur l'admirable coupe de Munich, N° 370 (v. FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmal.*, pl. VI ; PFUHL, *o. c.*, f. 501). Pfuhl date cette coupe de 460.

1. Quand il fait allusion aux dévastations commises par les Perses, il emploie simplement le terme général de νεώς. Dans les *Euménides* qui s'ouvrent à Delphes, il n'y a pas un mot sur le temple, et le contraste est assez curieux avec les détails donnés par Euripide dans *Ion*. Athènes, d'ailleurs, était loin d'avoir, au temps d'Eschyle, toute sa splendeur architecturale ; les ruines de l'invasion persique n'étaient pas encore relevées, et le poète n'a pu voir que les travaux préparatoires du Parthénon (v. Huddilston, *o. c.*, p. 20-21).

2. *Agam.*, 416 sq. « La grâce des belles statues n'est plus qu'odieuse à l'époux. Elles n'ont pas les yeux d'Hélène : tout leur charme amoureux a fui » (Mazon). Il s'agit évidemment de statues représentant Hélène (v. Huddilston, *o. c.*, p. 5 ; Mazon, *Agam.*, comment. au v. 416).

3. L'antique statue de bois d'Athèna (παλαιὸν βρέτας) est citée plusieurs fois dans les *Euménides*, v. 80, 242, 258, 412, 442. Sur le type de cette image, v. Huddilston, *o. c.*, p. 7-11 ; contrairement à O. JAHN (*De antiquis. Minervae simulacris att.*, p. 10), il estime qu'Eschyle avait dans l'esprit une statue assise plutôt que droite. Cf. Roscher *Lex.*, I, 1 p. 687 sq.

4. Les βρέτη de Zeus, Apollon, Hermès et Poséidon, figuraient sur la κοινόδομια des *Suppliantes* (v. 211 sq.). Dans les *Sept contre Thèbes*, on voyait également sur la κοινόδομια les βρέτη de Zeus, Héra, Poséidon, Apollon, Arès, Athèna, Artémis, Aphrodite. Il y avait aussi les statues de plusieurs dieux sur la scène de l'*Agamemnon*, mais on n'est pas d'accord sur la question de savoir si c'était, de même, une κοινόδομια ou s'il s'agissait d'autels distincts (v. Niestroj, *o. c.*, p. 31-32 ; Huddilston, *o. c.*, p. 11).

5. On trouvera une étude très complète sur ces boucliers et les monuments comparables dans Niestroj, *o. c.*, p. 26-30 et Huddilston, *o. c.*, p. 21-32. Le bouclier d'Étéocle est orné d'un guerrier qui escalade les murs d'une ville, en s'écriant qu'Arès lui-même serait impuissant à l'écarter (*Sept.*, 448 sq.). Or, l'on sait par PLINE (*Nat. H.*, XXXV, 59) que Polygnote avait peint un guerrier identique dans lequel on reconnaissait Capaneus montant à l'assaut de Thèbes. On ne saurait, d'ailleurs, affirmer aucun rapport entre ce trait d'Eschyle et ce tableau de Polygnote exécuté, peut-être, pour un temple d'Argos ou d'une des villes béotiennes ennemies de Thèbes (Cf. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 151, n. 2). Niestroj (*o. c.*, p. 27) explique le détail littéraire et la peinture par quelque œuvre antérieure, et renvoie à CESNOLA, *Cyprern*, pl. LI. Dans ses drames conservés, Eschyle ne s'arrête qu'une fois aux broderies et les mentionne très rapidement (*Choéph.*, 231. V. NIESTROJ, p. 30-31).

6. Niestroj a même soutenu (*o. c.*, p. 9) qu'Eschyle, pour son *Prométhée*, avait emprunté à l'art contemporain le type humanisé d'Io, βούκερως παρθένος, si différent du type de l'archaïsme qui représente la malheureuse sous une forme entièrement animale. Cependant, le texte invoqué d'HÉRODOTE (II, 41) ne prouve pas nécessairement que le type humanisé d'Io ait été déjà adopté par les artistes grecs antérieurement au *Prométhée*. La doctrine de la création par le drame d'Io βούκερως παρθένος a été soutenue par Engelmann, ap. Roscher, *Lex.*, II, 1 p. 271 et *Arch. Jahrb.*, XVIII, 1903, p. 37 sq.). D'après cet auteur, de même que d'après C. HOPPIN (*Harvard Stud. in class. Philol.*, XII, 1901, p. 335 sq.), ce serait précisément la nécessité de produire Io sur le théâtre qui aurait fait renoncer Eschyle à l'antique conception animale ou à la conception hybride qu'on trouve encore dans les *Suppliantes* (βοτὸν μισόμορπον, τὰν μὲν βοὸς τὰν δ'αὖ γυναικός, v. 568 sq.), et qu'attestent aussi quelques monuments figurés (v. *Jahrb.*, a. c., f. 1). En tout cas, et bien que le type archaïque se soit maintenu dans l'art postérieurement au *Prométhée* (v. DUCATI, *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, p. 98 sq., pl. III-IV), il paraît indéniable que l'Io humanisée d'Eschyle a exercé une

telle manière de les assembler dans un groupe caractéristique, révéleraient encore, a-t-on pensé, une action des peintres ou des sculpteurs.

On sait, par exemple, que le poète a souvent représenté ses héros dans une immobilité silencieuse¹ : Niobé², Achille³, Atossa⁴, Cassandre⁵, d'autres encore⁶, demeuraient ainsi pendant un temps plus ou moins long, et, quelquefois, même, ils se voilaient la tête comme pour mieux marquer leur volonté de s'isoler dans le ressentiment ou la douleur⁷. Homère, à plusieurs reprises, avait déjà indiqué ce motif⁸; n'est-il pas probable, pourtant, que l'idée de le réaliser sur le théâtre a dû être surtout suggérée par des œuvres plastiques ? Le type funéraire de l'*Affligée*, qui semble avoir été surtout illustré par Calamis⁹, un des prédécesseurs immédiats de Phidias, se rattachait sans doute déjà à une tradition assez longue, et nous le voyons appliqué, dès la première moitié du cinquième siècle, à Perséphone¹⁰, à Pénélope et à Electre¹¹. Polygnote, de son côté, a eu une prédilection pour ces figures endeuillées¹², et l'on voyait, notamment, dans l'*Iliupersis* de Delphes, Hélénos enveloppé dans son manteau de pourpre, avec

influence prédominante sur les représentations ultérieures (v. *Jahrb.*, *a. c.*, f. 3 ; ROSCHER, *Lex.*, II, 1, f. p. 277-78 ; *Mon. d. Inst.*, II, 59, 1 = REINACH, *Rép.*, I, 111, 1 ; *Mon. d. Inst.*, II, 59 = REINACH, *Rép.*, I, 111, 4. Cf. *Jahrb.*, *a. c.*, p. 42.

1. ARIST., *Gren.*, 912 sq. ; EUST., *Il.*, p. 1343, 62 ; *Od.*, p. 1941, 1 ; cf. NIESTROJ, *o. c.*, p. 34-36 ; P. GIRARD, *Rev. Et. Grecques*, 1895, p. 118-126.

2. V. *infr.*, p. 81.

3. *Id.*, p. 115.

4. *Perses*, 252-92 ; 356-435.

5. *Agam.*, 774-1055, surtout à partir du v. 1019 où elle reste sourde aux paroles engageantes de Clytemnestre.

6. Prométhée, par exemple, comme le faisait observer P. GIRARD (*a. c.*, p. 122-24), qui citait encore (*id.*, p. 120-21), Antigone et Ismène dans les *Sept*, pendant les lamentations du chœur (v. 875 sq.) ; mais on ne croit plus aujourd'hui que les deux filles d'Œdipe aient apparu à la fin de la tragédie (v. P. MAZON, *Eschyle*, I, p. 140, n. 1). On sait les beaux effets dramatiques qu'Euripide dans *Alceste*, et Sophocle dans *Antigone* et dans les *Trachiniennes*, ont tiré, à leur tour, des figures silencieuses et voilées. Il semble bien que, dans les *Mysiens* d'Eschyle (v. NAUCK, *Trag. Graec. Fragm.*, p. 47), Téléphe, également, était représenté longtemps silencieux. V. encore WILAMOWITZ, *Aischylos, Interpretationen*, p. 57.

7. V. Niobé dans la tragédie de ce nom et Achille dans les *Phrygiens*.

8. *Il.*, XXIV, 163, où l'on voit Priam qui pleure son fils ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος ; *Od.*, IV, 113 sq., VIII, 83 sq., XXIII, 93. Eustathe pense (*Od.*, p. 1941, 1) qu'Eschyle a peut-être emprunté ce motif à l'épopée ; cf. *Il.*, p. 1343, 62.

9. PLINIE, *N. Hist.*, 34, 71. Cf. SIX, *Arch. Jahrb.*, XXX, 1915, p. 74, et KLEIN, *Id.*, XXXI, 1916, p. 244 qui considèrent cette *Affligée* de Calamis comme l'original d'où dérive la prétendue *Pénélope* du Vatican (*Ant. Denkm.*, I, p. 17 pi. XXXI-XXXII).

10. V. les reliefs du Musée de Boston, STUDNICZKA, *Arch. Jahrb.*, XXVI, 1911, f. 48 et pl. I. Il est vrai qu'on a mis en doute l'authenticité de ce monument (v. KLEIN, *Arch. Jahrb.*, XXXI, 1916, p. 231 sq.).

11. Sur des reliefs de Mélos qui montrent l'entretien de Pénélope et d'Ulysse (v. un exemplaire du Louvre, PORTIER, *Rev. Arch.*, 34, 1899, p. 13-14, f. 9 ; ZERROT-CHIEPZ, *o. c.*, VIII, f. 96 ; pour d'autres exemplaires : F. MUELLER, *Odysee-Illustr.*, p. 83, f. 7 et n. 1), ou Electre sur le tombeau d'Agamemnon (*Mon. d. Inst.*, VI, pl. LVII ; ROSCHER, *Lex.*, I, p. 1237 ; cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 167).

12. PAUS., X, 25, 10 (*Rec. Milliet*, N° 107 a) ; 27, 4 (*Id.*, *ib.*) ; X, 31, 5 (*Id.*, N° 107 b). Cf. NIESTROJ, *o. c.*, p. 36.

un air profondément abattu ¹. Toute une série de vases peints, dont les plus anciens ont été datés de 490-480 ², montrent ce thème du personnage accablé de douleur utilisé à propos d'Achille recevant l'ambassade d'Ulysse (fig. 2) ou, sur les exemplaires les plus récents, la visite de Thétis ³; ces vases, qui offrent de curieuses analogies, paraissent dériver d'un grand tableau représentant l'*Ambassade*, dont Eschyle aurait pu également se souvenir, et qui était peut-être une création de l'école de Cimon de Cléonées. le devancier de Polygnote ⁴.



Fig. 2.

La *Psychostasie* d'Eschyle contenait une scène célèbre où les personnages formaient un groupe assez original : Zeus, qui était apparu au théologéion, pesait dans sa balance d'or, en présence d'Eos et de Thétis, les âmes de Memnon et d'Achille, afin de décider lequel des deux succomberait dans la lutte prochaine ⁵. Les commentateurs anciens ⁶ ont vu là une transposition faite par Eschyle du passage de l'*Iliade* où Zeus pèse le lot fatal d'Achille et d'Hector, ou celui des deux peuples aux prises, les Achéens et les Troyens ⁷. Quelques modernes ont attribué la même innovation au poète tragique ⁸, et l'on a parfois rattaché à son œuvre les diverses peintures de vases qui illustrent cet épisode ⁹. Mais, outre que quelques-uns de ces monuments sont de date

1. PAUS., X, 25, 5.

2. V. LAURENT, *Achille voilé dans les peintures de vases grecs*, *Rev. Arch.*, 1898, p. 153 sq. Les plus anciens de ces vases sont un cratère du Louvre (G. 163 ; *Mon. d. Inst.*, VI-VII, pl. XXI = REINACH, *Rép.*, I, 149, 1 ; LAURENT, n° 1, f. 1 = notre fig. 2), et un scyphos de Hiéron, également au Louvre (G 146 ; *Mon. d. Inst.*, VI-VII, pl. XIX = REINACH, *o. c.*, I, 148, 2 ; LAURENT, n° 2, f. 2 ; HOPPIN, *Red-fig. Vases*, II, p. 80-81).

3. D'après M. LAURENT (*o. c.*, p. 166) aucun de ces vases n'est postérieur à 450.

4. V. LAURENT, *o. c.*, p. 167 et 185.

5. NAUCK, *o. c.*, p. 88 ; WECKLEIN, *Æsch. Fragm.*, p. 605 ; WILAMOWITZ (*Aisch. Interpret.*, p. 58-59 et 246) qui estime avec raison que la pièce appartenait à la fin de la carrière d'Eschyle.

6. PLUT., *De aud. poetis*, 2 ; EUST., *Il.*, p. 1266, 37 ; scol. A. *Il.* VIII, 70. Ces deux derniers commentateurs regardent aussi comme une innovation d'Eschyle le fait d'avoir transformé les *κῆρες* en *ψυχὰς*, mais il ne semble pas aux érudits contemporains qu'il y ait, entre les deux, une différence bien profonde (v. STUDNICZKA, *o. c.*, p. 132, et n. 1).

7. *Il.*, XXII, 210 sq. ; VIII, 69 sq.

8. WELCKER, *Æsch. Tril.*, p. 432 (renonçant ainsi à la thèse qu'il avait soutenue *Ep. Cyclus*, II, p. 175) ; LUCKENBACH, *XI^e Suppl. Jahrb. f. Philol.*, p. 614-615.

9. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 560, 614-618

trop ancienne pour qu'une telle relation soit admissible ¹, ils offrent aussi, avec Eschyle, une différence capitale en nous présentant Hermès, au lieu de Zeus, dans le rôle de ψυχοστάτης. Les vases dépendent donc d'une tradition antérieure qu'on doit sans doute faire remonter à l'*Ethiopide* d'Arctinos ²; ils nous révèlent que, sensiblement avant Eschyle, les artistes avaient représenté la Psychostasie ³, et il est très vraisemblable que leurs créations ont exercé une influence sur la mise en scène dramatique ⁴. Un dernier exemple nous sera fourni ⁵ par un épisode non moins connu, celui où Eschyle montrait Eos emportant dans ses bras le corps de Memnon, son fils chéri ⁶. Sans doute, l'invention de ce trait revient-elle à la poésie antérieure, probablement encore à l'*Ethiopide* ⁷, mais n'est-ce point l'art qui a inspiré à Eschyle l'idée d'évoquer cet émouvant spectacle que nous offrent déjà quelques monuments archaïques, notamment des peintures de vases ⁸, premiers essais d'un motif qui arrivera à la perfection avec le chef-d'œuvre de Douris ⁹ (fig. 3) ?

Sophocle, si sensible aux beautés de la nature ¹⁰, n'a certainement

1. On trouvera des indications fort complètes sur ces monuments dans STUDNICZKA, *Arch. Jahrb.*, XXVI, 1911, p. 132-34, f. 54-56 et dans LUNG, *Memnon*, *Archäol. Stud. z. Äthiopis* (Diss. Bonn, 1913) p. 14 sq. Lung admet pourtant (p. 26) la possibilité d'une influence d'Eschyle sur la coupe du Louvre G. 399, où le maintien d'Hermès serait une survivance de l'épopée due à la force de la tradition artistique. Cf. Crusius ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 1, s. v. *Keren*.

2. C. ROBERT, *Bild und Lied*, p. 143-46; STUDNICZKA, *a. c.*, p. 132; A. MINTO, *Mon. Antichi*, XXVIII, 1922, p. 270. Cf. LUNG, *o. c.*, p. 19. Sur l'interprétation différente donnée parfois du vase du Cabinet des Médailles (DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nat.*, II, n° 385), v. *infra*, p. 55, n. 8.

3. Ce motif de la *Pesée des âmes* qui est donc passablement ancien dans la tradition artistique sera adapté à d'autres sujets (v. STUDNICZKA, *a. c.*, p. 138-40, f. 57-58); on le retrouve, en particulier, sur le pendant du trône *Ludovisi*, actuellement au Musée de Boston, qui montre peut-être le partage d'Adonis entre Aphrodite et Perséphone (STUDNICZKA, *a. c.*, p. 50 sq., 97 sq., pl. I).

4. NIESTROJ, *o. c.*, p. 37 sq., attribue d'autant plus d'importance à cette action de l'art que les artistes, à l'en croire, auraient été les premiers à transposer le détail homérique, la Psychostasie d'Achille et Memnon n'ayant pas existé, d'après lui, chez Arctinos. Il a repris, à ce point de vue, la théorie de Luckenbach, mais v. *supra*, n. 2.

5. V. NIESTROJ, p. 39.

6. Toujours dans la *Psychostasie* (v. NAUCK, *o. c.*, p. 88 et WECKLEIN, *o. c.*, p. 606) et non pas dans le *Memnon* comme l'indique NIESTROJ, *l. c.* — Welcker, il est vrai (*Äsch. Tril.*, p. 435-36), considère les deux drames comme identiques, mais les deux titres figurent indépendamment dans le catalogue des œuvres d'Eschyle; aussi faut-il admettre, avec HERMANN (*Opusc.*, VII, p. 345 sq.) et WECKLEIN (*o. c.*, p. 534) que le *Memnon* était la première pièce de la trilogie et la *Psychostasie* la seconde. LUNG, *o. c.*, p. 24 sq.; WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 59, n. 1.

7. LUCKENBACH (*o. c.*, p. 620) estimait que ce détail n'était pas encore donné par l'*Ethiopide* et plusieurs auteurs récents (v. MINTO, *a. c.*, p. 270, n. 2) ont vu là, de même, une invention originale d'Eschyle. Nous suivons l'opinion de C. ROBERT (*Bild u. Lied.*, p. 114, n. 46) si heureusement confirmée par l'étude déjà mentionnée de A. MINTO, *Mon. Antichi*, XXVIII, 1922, p. 270 sq. tav. I.

8. V. NIESTROJ, *l. c.* et surtout MINTO, *a. c.*, p. 272 sq., f. 5, 6, 7.

9. MINTO, *a. c.*, p. 277. Cf. E. POTTIER, *Douris*, f. 8, p. 67 sq.; *Catal. des Vases*, III, p. 954-55; *Vases ant. du Louvre*, III, pl. CVIII; HOPPIN, *Red-fig. Vases*, I, p. 244-45. PFUHL, *o. c.*, f. 466 = notre f. 3. Sur cette belle peinture, le motif ancien d'Eos ἀρπάζουσα s'est pleinement transformé en une *Mater dolorosa*;

10. V. D. BASSI, *Riv. di Filologia*, XII, 1884, p. 57-108;

pas été indifférent à celles que le génie humain avait prodiguées autour de lui. On sent respirer dans son œuvre l'esprit même de l'art grec à son apogée, et nous avons déjà noté son goût pour les évocations plastiques. Cependant, hormis la rapide mention de quelques temples¹ ou de quelques effigies de culte², sauf un détail profondément suggestif sur la tunique de Nessos qui s'attache aux flancs d'Héraclès comme aux flancs d'une statue³, et une comparaison curieuse avec les procédés



Fig 3.

du charpentier⁴, on ne remarque chez ce poète aucune allusion précise aux arts qui florissaient alors⁵. Sans doute jugeait-il que des rappels de ce genre eussent malencontreusement introduit la personnalité de l'écrivain ou la marque de son temps au sein du monde poétique où ne devaient apparaître que ses héros.

De tels scrupules sont inconnus à Euripide dont l'universelle curio-

1. *Ant.*, 152, 286 ; *El.*, 8 ; *Œd. R.*, 20, 899, 912.

2. *El.*, 1374-75 ; *Œd. R.*, 1378-79.

3. *Trach.*, 767 sq.

4. Fr. 433 (NAUCK) = 474 (PEARSON).

5. Il est simplement question dans *Œdipe à Colone* (v. 472) de « cratères chefs-d'œuvre d'un artisan habile ». On pourrait être tenté d'objecter le F. 1025 = 1126 (v. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 37) ; mais Jebb et Pearson me semblent avoir bien établi (*Fragm. of Soph.*, III, p. 172 sq., n. à 1126) le caractère apocryphe de ces quelques vers qu'il faut attribuer à un apologiste chrétien.

sité, le goût pour toutes les manifestations de la vie, se seraient mal accommodés d'une pareille réserve. Quand on étudie ses tragédies, « on est frappé de voir quelle érudition artistique transparait sous les vers du poète : en particulier, *Ion* et les *Bacchantes* offrent en maints endroits des descriptions ou des allusions dans lesquelles on sent un cerveau tout imprégné d'images qu'y avait déposées la vue constante d'œuvres d'art¹ ». Appartenant « à un monde athénien de plus en plus raffiné, critique et, comme nous disons, dilettante² », il affiche, plutôt qu'il ne le dissimule, l'intérêt que lui inspirent tous les genres de création esthétique. Familier avec les détails de l'architecture, il ne recule pas devant l'usage des termes techniques³, et, s'il se borne parfois, à la simple mention de divers temples⁴, il se montre ailleurs profondément sensible à la parure de marbre de la terre grecque⁵ : Néoptolème, affirme-t-il, a passé trois jours à rassasier sa vue du spectacle de Delphes⁶, et l'on est bien tenté de voir là une confidence personnelle du poète qui, dans *Ion*, a prêté au chœur une admiration si vive pour les merveilles du sanctuaire apollinien⁷.

La sculpture, en effet, l'a vivement intéressé, et un rayon de l'Athèna de Phidias se reflète sur les statues de la déesse qu'il nous dépeint armée de l'égide⁸. Dans un cas, même, une image de culte aurait exercé sur lui une action vraiment créatrice, s'il est exact que le point de départ de l'*Iphigénie en Tauride* lui ait été fourni par la statue d'Artémis, à Brauron, et les légendes s'y rattachant⁹. Il est question,

1. E. POTTIER, *Thanatos* (*Mon. et Mém. de l'Acad. d. Inscr. et B. Lettres*, XXII 1916, fasc. 1), p. 14. V. encore, sur ce point, outre les ouvrages cités plus haut (p. 11, n. 3), PETERSEN, *D. Att. Tragödie*, p. 522 sq.

2. POTTIER, *l. c.*

3. Τριγλυφός (*Bacch.*, 1214, *Iph. T.*, 113, *Or.*, 1372); στῦλος (*Iph. T.*, 50, 128; fr. 203); παραστάς (*And.*, 1121, *Iph. T.*, 1159, *Phen.*, 415); θριγκός (*El.*, 1151, *Ion*, 156, *Iph. T.*, 47, 73, *Or.*, 1569); γείσον (*Or.*, 1570, 1620). L'*Iphigénie en Tauride*, en particulier, contient des détails assez précis sur la structure du temple d'Artémis (v. 113, 128-29, 405, 997, 1159).

4. Par exemple, le sanctuaire d'Athéna Chalkioikos à Sparte (*Hel.*, 228, 245, 1466 sq.), celui de Poséidon au Ténare (*Cycl.*, 290), le temple d'Apollon à Delphes (*And.*, 1111 sq.), celui d'Artémis à Aulis (*Iph. A.*, 1432), celui de Déméter et Coré à Eleusis (*Suppl.*, 30), le temple d'Aphrodite ἐφ' Ἰππολύτῳ à Athènes (*Hipp.* 30), etc. Il est fait allusion à l'Acropole aux v. 492 sq. d'*Ion*, et un détail de cette tragédie démontrerait, selon HUDDILSTON (*o. c.*, p. 111), à quel point les chefs-d'œuvre de Phidias étaient présents à l'esprit du poète : aux v. 454 sq. il appelle Prométhée le libérateur, l'accoucheur de Zeus ; or, n'est-ce point Prométhée qui devait avoir ce même rôle au fronton Est du Parthénon ? Huddilston est trop affirmatif, car ce dernier détail est loin d'être démontré ; v. COLLIGNON, *Sculpt. Grecque*, II, p. 20, *Le Parthénon*, p. 150.

5. *Ion*, 184 sq.

6. *And.*, 1086-87 : τρεῖς μὲν φαιννὰς ἡλίου διεξόδους θεῶν διδόντες, ὄμματ' ἐξεπίπλαμιν.

7. Après une allusion au brillant éclat des frontons (v. 188), le chœur, divisé en deux groupes, passe aux sculptures des métopes : Héraclès tuant l'hydre, Bellérophon domptant la Chimère (v. opinion différente de C. ROBERT, *Iliup.*, p. 36, n. 23), et quelques scènes de Gigantomachie (cf. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 52). Comparer le début d'*Hypsipyle* ; v. *infr.*, p. 345, n. 6.

8. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 59-61. V. notamment, *Ion*, 1015, 1055, 1421, 1478 ; *Or.*, 1254.

9. V. *infr.*, p. 379, n. 3.

dans *Alceste*, d'un portrait qui sera sculpté¹, et il arrive aussi au poète versé dans les choses de l'art de rappeler, à l'occasion, l'habileté légendaire de Dédale². Pour montrer l'attitude de Polyxène au moment de recevoir le coup fatal, Euripide se souvient d'œuvres comme la Niobide des Jardins de Salluste, et nous dit que la jeune fille, déchirant sa robe jusqu'à la ceinture, laisse voir un sein beau comme celui d'une statue³. Il prête à ses héros des impressions d'artiste, et quand Persée distingue au loin Andromède fixée au récif blanchi d'écume, il se demande d'abord si ce n'est point une figure qu'une main habile aurait taillée à même le roc⁴.

Son goût pour la peinture est très vif, aussi, ce qui explique peut-être la tradition selon laquelle il aurait commencé par s'adonner à cet art⁵. Il emprunte à sa technique deux images analogues à celle d'Eschyle signalée plus haut⁶, et on se souvient des paroles adressées à Agamemnon par Hécube, quand elle le prie de se rendre compte de toute son infortune : « comme le peintre qui se place à distance pour juger de son ouvrage, contemple les maux que j'endure⁷ ». Les allusions à des tableaux divers ne manquent pas non plus dans son œuvre : Hippolyte proteste qu'il ne connaît pas l'amour, même par des images⁸; Hécube déclare, dans les *Troyennes*, qu'elle n'a jamais vu de vaisseaux qu'en peinture⁹; enfin, dernier détail encore plus net, Ion, s'entre-

1. *Alc.*, 348.

2. *Hec.*, 836 sq., Fr. 372.

3. *Hec.*, 558 sq. : μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ'ὡς ἀγάλματος κάλλιστα. Etant donné les deux sens du mot ἀγάλμα, Huddilston se demande (*o. c.*, p. 66) si le poète s'inspirait d'une statue ou d'une peinture; mais MACDEBURG (*o. c.*, p. 9) se décide avec raison pour une œuvre sculpturale. Sur le rapprochement de la Polyxène d'Euripide et de la Niobide des Jardins de Salluste, actuellement au Musée des Thermes, v. LECHAT, *Rev. des Etudes anc.*, XII, 1910, p. 325 sq. (H. Schrader, le dernier auteur qui se soit occupé de la Niobide des Jardins de Salluste — v. *Phidias*, p. 322 sq. — place la composition du fronton dont cette belle statue faisait vraisemblablement partie entre 450 et 440. Il attribue l'œuvre au sculpteur Callimachos). On a pensé aussi qu'Euripide s'inspirait peut-être d'une Polyxène de Polyclète ou d'un autre statuaire. Sur cette opinion, très problématique, v. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 149, n. 2.

4. *Andromède*, Fr. 125; cf. OVIDE, *Mét.*, IV, 672-75. HUDDILSTON (*o. c.*, p. 70) cite encore comme preuve du sens artistique d'Euripide les v. 130-31 des *Héraclides*: καὶ μὲν στολήν γ' Ἑλλήνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων ἔχει. Mais ici ῥυθμός ne désigne que la manière d'être, la forme, et c'est seulement pour un moderne que l'expression ῥυθμὸς πέπλων peut être évocatrice d'une belle frise aux draperies harmonieuses. Voit-on, d'ailleurs, le violent Copeus — c'est de lui qu'il s'agit — s'avancant comme une Canéphore?

5. Ce trait, qui figure dans les deux *Vies* du poète (v. KINKEL, *o. c.*, p. 19), est généralement estimé légendaire (WILAMOWITZ, *Her.*, I, p. 19-20).

6. *Hel.*, 262 et Fr. 618.

7. *Hec.*, 807 sq.

8. *Hipp.*, 1005. Il s'agit là, sans doute, de peintures licencieuses analogues à celles que l'on attribuait à Parrhasios (v. *Rec. Milliet*, nos 286 et 287) ou, plus tard, à Pausias (*Id.*, n° 327).

9. *Troy.*, 686 sq. Rappelons avec HUDDILSTON (*o. c.*, p. 74) que, au Pœcile, sur le tableau de la bataille de Marathon on voyait des vaisseaux phéniciens (PAUS., I, 15, 3; *Rec. Milliet*, n° 116).

tenant avec Créuse fait mention de tableaux où l'on voyait Athèna confiant aux filles de Cécrops le petit Erichthonios ¹.

En dehors de ces simples souvenirs, il est à croire que la peinture a joué aussi, parfois, dans les créations d'Euripide, un rôle proprement générateur : C. Robert a signalé la probabilité d'une action de l'*Achille* à *Scyros* de Polygnote sur les *Scyriens* de notre poète ², ou encore de l'*Iliupersis* delphique sur le début des *Troyennes* et d'*Hécube* ³, et il se pourrait que l'imagerie populaire eût contribué à la fixation du caractère de Thanatos, tel qu'il apparaît dans *Alceste*. Un lécythe du Louvre ⁴, contemporain de la tragédie, présente, en effet, une scène funèbre remarquable : le génie de la mort n'y a plus rien de l'aspect tranquille et mélancolique ordinairement prêté au frère ténébreux d'Hypnos ; ce que nous voyons, « c'est l'apparition fantastique d'un démon qui, les griffes en avant, se jette sur sa proie pour l'emporter ⁵ » (fig. 4). Devons-nous admettre que le peintre se soit inspiré d'Euripide ? Rien ne s'y opposerait absolument du point de vue chronologique, mais il convient de noter que la scène représentée ne correspond à aucun épisode d'*Alceste*. Aussi M. Pottier est-il enclin à admettre que, dans ce cas, c'est plutôt Euripide qui a subi l'influence de l'art et que certaines images « à la fois fortes, pittoresques et naïves, lui ont suggéré l'idée de planter sur la scène, dans un drame qui devait avoir quelque côté plaisant, cette sorte de démon furieux ⁶. »

Euripide, enfin, a parlé assez souvent des tissus ornés de riches broderies ⁷. Iphigénie fait allusion au chef-d'œuvre des jeunes Athéniennes, le péplos des grandes Panathénées ⁸ ; Créuse prouve à son fils qu'elle est sa mère en parlant de la Gorgone qui ornait ses langes d'enfant ⁹, et Oreste rappelle à Electre qu'elle avait brodé pour lui le Soleil reculant d'horreur devant le festin de Thyeste ¹⁰. Dans *Ion*, la tente dressée pour le festin est formée de tapisseries merveilleuses ¹¹ dont le

1. *Ion*, 271 sq. Il pourrait y avoir aussi quelque souvenir d'œuvres d'art dans le vers 269 : « N'est-ce point Athèna qui le reçut du sol ? » V. le relief de terre cuite publié *Arch. Zeit.*, XXX, 1872, pl. LXIII. V. aussi REINACH, *Rép.*, I, 113, 4 ; 208, 1. On trouverait encore une allusion à des peintures aux vers 128 sq. des *Phéniciennes*, si l'on suivait la conjecture suggérée dans l'édition Prinz-Wecklein : οἷος Στερόπης γραφαῖσιν.

2. *Bild u. Lied*, p. 34 ; v. *infr.*, p. 185 et Appendice II.

3. *Iliup.*, p. 76. On sait aussi que Méléagre et Phèdre étaient représentés dans la *Nekyia* de Delphes.

4. POTTIER, *a. c.* (Thanatos), pl. II et III = notre fig. 4.

5. *Id.*, *a. c.*, p. 4.

6. *Id.*, *a. c.*, p. 13.

7. Dès le v^e siècle, de véritables artistes, Acésas et Hélicon, s'étaient illustrés dans ce genre de travaux (v. NIESTROJ, *o. c.*, p. 31 et n. 1).

8. *Iph. T.*, 222 sq. *Hec.*, 466 sq. Rappelons que la remise du péplos était représentée sur la frise du Parthénon.

9. *Ion*, 1421.

10. *Iph. T.*, 811 sq.

11. *Ion*, 1146 sq. : le Soleil à la fin de sa carrière et la Nuit s'élevant dans le ciel, tous deux sur leur char ; puis des flottes barbares combattant les vaisseaux des Grecs, des Centaures, des scènes de chasse, et, enfin, don d'un citoyen d'Athènes, Cécrops représenté avec une queue de serpent aux replis tortueux.

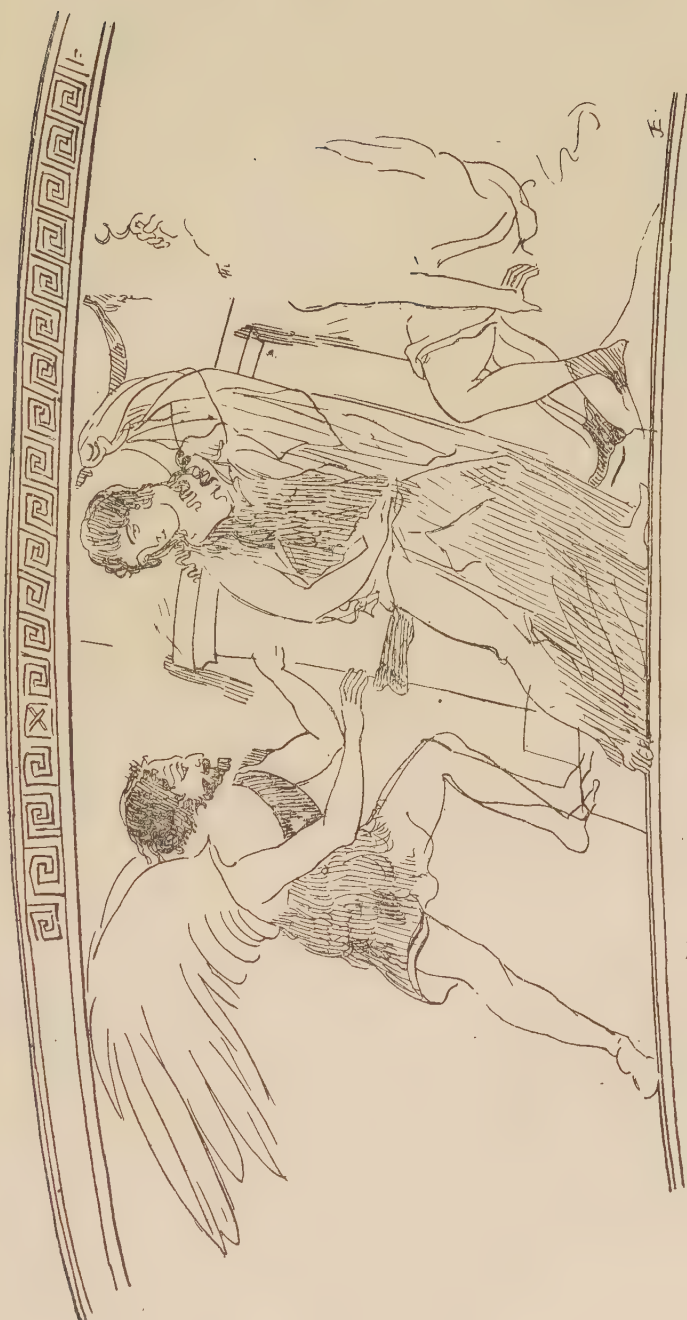


Fig. 4.

poète imagine le détail d'après l'art de son époque où l'on peut trouver quelques points de comparaison ¹. En particulier, Hélios et la Nuit sur leur char sont des motifs proprement phidiens ² que l'on retrouve, ailleurs, dans la description des armes d'Achille ³ ; le casque du héros surmonté de sphinx tenant leur proie ⁴ est une dérivation assez proche du casque de la Parthénos ⁵.

La description d'armes tient une large place dans les *Phéniciennes* ⁶ où Euripide a rivalisé avec Eschyle à propos des boucliers des sept chefs. Plusieurs œuvres appartenant à diverses périodes de l'art grec offrent des détails analogues ⁷. On remarque le caractère pittoresque de l'expression employée pour évoquer l'emblème d'Hippomédon, le vigilant Argos, *σικτοῖς πανόπτην ὄμμασιν*, image tout à fait semblable à celle que présentent certaines peintures de vases ⁸.

1. MICON avait peint Marathon, au Pœcile, et l'on y voyait la retraite des barbares sur leurs vaisseaux, avec les Grecs à leur poursuite (v. *Rec. Milliet* n° 116). La lutte des Centaures et des Lapithes figurait au Parthénon. Le détail que la *tapisserie de Cécrops* était le présent d'un Athénien semble confirmer qu'Euripide avait dans l'esprit quelque œuvre d'art d'Athènes (v. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 83-88). Cécrops « aux replis tortueux » apparaît sur les vases peints (v. REINACH, *Rép.*, I, 113, 4 ; 208, 1).

2. On voyait Hélios et Séléné au fronton Est du Parthénon. Cf. la pyxis de Berlin, FURTHWAENGLER, *Coll. Sabouroff*, I, pl. LXIII = ROSCHER, *Lex.*, I, 2 p. 2007, et le cratère Blacas, au Musée britannique, *Mon. d. Inst.*, II, pl. LV = REINACH, *Rép.*, I, 109, 4, 5 ; cf. ROSCHER, *o. c.*, I, 2, p. 2010.

3. *El.*, 464. Le motif d'Hélios ou de la Nuit sur leur char reparait encore dans le Fr. 771 de *Phaëthon* et dans le Fr. 114 d'*Andromède*.

4. *El.*, 470 sq.

5. L'idée première de la description des armes d'Achille, faite par le chœur d'*Electre*, semble bien dériver d'HOMÈRE (*Il.*, XVIII) mais, loin de suivre l'*Iliade* dans le détail, Euripide s'inspire de l'art de son époque ; il s'en inspire, non seulement pour le motif d'Hélios sur son quadrigé, caractéristique du v^e siècle, mais encore pour l'ornementation du casque surmonté de Sphinx tenant leur proie ; le casque de la Parthénos fut, en effet, le modèle par excellence de tous ceux où un animal accroupi formait le centre de la décoration (v. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 92-98 et 111).

6. V. 1107 sq.

7. V. de nombreux rapprochements et la comparaison avec la description d'Eschyle, HUDDILSTON, *o. c.*, p. 101-111.

8. *Annali*, 37, 1865, tav. I, K = REINACH, *Rép.*, I, 314 ; *Elite Cér.*, III, pl. 100. *Mon. d. Inst.*, II, 59 = REINACH, *Rép.*, I, 111. 4. On est généralement d'avis, aujourd'hui, que le *Rhésos* n'est pas d'Euripide (v. CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturgesch.*, p. 376 sq.). Huddilston, pourtant, est enclin à admettre l'authenticité, à cause des nombreuses notations artistiques que contient la pièce (*o. c.*, p. 112-117). Nous verrions là, plutôt, la preuve que certains écrivains postérieurs à Euripide ont partagé son goût pour les arts.

CHAPITRE III

INFLUENCE DE LA POÉSIE SUR L'ART

Les exemples précédents ne doivent pas faire oublier que les poètes et, en particulier, les tragiques ont exercé encore plus d'action sur les arts que ceux-ci n'en ont exercé sur eux. Par cela même qu'elle n'est conditionnée par aucune technique matérielle, et qu'elle n'a pas à vaincre les mêmes difficultés d'expression, la littérature a toujours été en avance sur les arts plastiques ¹. Peintres et sculpteurs ont subi l'attrait de ce monde idéal qu'elle évoquait avec tant d'aisance ; ils lui ont emprunté ses thèmes légendaires et ont souvent reflété son esprit.

Pendant longtemps, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ont rayonné comme, plus tard, la *Divine Comédie* ². Presque tous les poèmes du cycle troyen ont joui d'une fortune analogue, et d'autres œuvres encore, telles que la *Thébaïde* et la *Minyade*, ne sont pas non plus demeurées sans effet.

La céramique, où l'on peut bien étudier, à cause du grand nombre d'éléments conservés, les caractères et l'évolution de l'art, met en pleine lumière cette influence de l'épopée. Elle offre de multiples motifs empruntés non seulement à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* mais encore aux *Chants Cypriens*, à l'*Ethiopide* et à l'*Iliupersis* d'Arctinos ou à la *Petite Iliade* de Leschès ³. Même à l'époque où le style des vases peints

1. V. KINKEL (*o. c.*, p. 10 ; il exprime aussi l'idée que la stabilité politique est beau coup plus indispensable aux artistes qu'aux poètes) ; HUDDILSTON, *Greek Tragedy in the light of vase paint.* (Lond., 1898), p. 1 ; PETERSEN, *o. c.*, p. 10.

2. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 2-3.

3. V. H. LUCKENBACH, *D. Verhältniss d. Griech. Vasenb. z. d. Ged. d. episch. Kyklos* (*Jahrbuch. f. Class. Phil. XI^e Suppl.-Band*, 1880, p. 491-638) ; C. ROBERT, *Bild und Lied*, p. 18 sq., 143 sq., 213 sq. HEYDEMANN, *Arch. Jahrb.*, IV, 1889, p. 260 sq. ; C. ROBERT, *Scenen d. Ilias u. Aithiopis* (*IV^e Hall. Winck.-Progr.*, 1891) ; É. POTTIER, *Vases peints grecs à sujets homériques* (*Mon. Piot*, XVI, 1909, p. 99 sq.) ; T. TOSI, *Scene dell' Iliupersis nell' arte vascol. e nella poesia epica*, (*Studi e mater. d'Arch. e Num.* IV 1912) ; G. LUNG, *Memnon*, v. *supr.*, p. 16 n. 1 ; Ch. PICARD, *Scènes du cycle épique troyen sur les sarcophages de Clazomènes* (*Rev. Arch.*, 1914, I, p. 223 sq.) ; C. ROBERT, *Hermès*, VII, 1922, p. 320. Il est question, aussi, des vases peints relatifs à l'*Odyssée* dans l'ouvrage de F. MUELLER, *D. antik. Odyssee-Illustr.* (1913). Bien entendu, ici comme ailleurs, les artistes ne procèdent nullement à une illustration exacte (v. LUCKENBACH, p. 493-99, 634-635 ; C. ROBERT, *Bild und Lied*, p. 52 sq. POTTIER, *o. c.*, p. 100-103). Il arrive parfois, aussi, que les peintres se sont livrés à une sorte de contamination : Douris, dans sa belle coupe du Louvre, représente deux scènes de l'*Iliade* (III, 340 sq., VII, 181 sq.), les combats de Ménélas avec Pâris et d'Ajâx avec Hector, et une scène de l'*Ethiopide*, Eos relevant le cadavre de son fils Memnon (v. C. ROBERT, *Progr. c.*, p. 6 et POTTIER, *Douris*, p. 68-69).

commence à avoir une allure dramatique, la matière légendaire est encore généralement fournie par l'épopée ¹, et l'on peut dire que cette source ne sera jamais tarie ². En cela, d'ailleurs, cet art industriel ne faisait que suivre, comme le prouvent quelques exemples, l'impulsion de la grande peinture. Polygnote avait emprunté à l'épopée le sujet de ses fresques monumentales : son *Iliupersis* de Delphes dérivait surtout du poème d'Arctinos ³ ; la *Nekyia* s'inspirait principalement de l'*Odyssée* et de la *Minyade* ⁴. A l'*Odyssée* se rattachait encore une peinture de dimensions plus réduites, le *Meurtre des Prétendants* ⁵, représenté par Polygnote dans ce même temple de Platées où Onasias avait montré, d'après la *Thébaïde* cyclique ⁶, l'expédition des Sept contre Thèbes ⁷. Les peintres postérieurs, bien que sensibles surtout à l'influence de la tragédie, n'abandonneront pas cette tradition et évoqueront, d'après Homère, *Scylla* ⁸ et *Calypso* ⁹ ou *Ulysse sur son radeau* ¹⁰ ballotté par la tempête

Un examen attentif a révélé que l'action d'Hésiode jugée d'abord assez réduite ¹¹, avait été, elle aussi, fort notable ¹². Le décorateur du

1. C. ROBERT, *Bild und Lied*, p. 129 sq.

2. V. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 522 sq. V., par exemple, *Griech. Vasenm.*, pl. LXXXIX, II, p. 156 sq. (Cf. REINACH, *Rép.*, I, 187) ; REINACH, *o. c.*, I, p. 496 ; *Ausonia*, V, 1910, pl. V ; B. PACE, *Mon. Antichi*, 28, 1923, p. 531 sq., f. 4, 5, pl. II. V. encore HEYDEMANN, *a. c.*, f. 1 et 2. En plein iv^e siècle, toute une série de bols béotiens à reliefs continuent à illustrer Homère et les œuvres cycliques (v. C. ROBERT, *Hom. Becher*, *L^e Berl. Winck.-Progr.*, 1890 ; COURBY, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 283-93, 305-307, 310-11).

3. C. ROBERT, *Iliup.*, p. 74-80. D'après cet auteur, le poème de Leschès est une source importante, mais non capitale comme le laisserait croire PAUSANIAS (X, 25-27), et comme le dit encore LUCKENBACH (*o. c.*, p. 529). Il y a aussi, dans la fresque, quelques souvenirs d'Homère et de Stésichore (*Nostoi* et *Iliupersis*).

4. C. ROBERT, *Nekyia*, p. 29-30 et 74-80 (avec certains détails provenant de l'*Iliade* des *Chants Cypriens* et de l'*Ethiopide*). Nous ne parlons pas, à propos de l'*Odyssée*, de la *Nausicaa* de la Pinacothèque, qui n'était qu'un simple tableau, et pour laquelle, au surplus, l'influence de Sophocle pouvait se combiner avec celle d'Homère (v. *infr.*, p. 171).

5. PAUS., IX, 4, 1 (*Rec. Milliet*, n° 149). La peinture était, comme celle d'Onasias, dans le temple d'Athèna, à Platées. Cf. le skyphos de Berlin (*Mon. d. Inst.*, X, 53, 1, 2 = REINACH, *Rép.*, I, 217, 6, 7 ; PFUHL, *o. c.*, f. 559), la frise de Gjölbaschi (v. COLLIGNON, *Sculpt. Grecque*, II, f. 99 A), et, pour la question du rapport de ces deux monuments avec le tableau de Polygnote, v. *Griech. Vasenmal.*, III, p. 102 ; S. REINACH, *Mon. nouv. de l'art ant.*, II, p. 302 ; MUELLER, *o. c.*, p. 96 sq. ; A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 149, n. 4 ; PFUHL, § 714 et 722.

6. C. ROBERT, *Oidipus*, I, p. 180 et 225.

7. *Rec. Milliet*, n° 149. V. PFUHL, *o. c.*, § 662 et 694. Notons, d'ailleurs, que si la matière de Polygnote est, dans l'ensemble, empruntée à l'épopée, sa manière paraît bien révéler déjà, l'influence du théâtre. V. POTTIER, *Cat. des Vases ant.*, III, p. 1054 sq.

8. *Scylla* d'Androklydès de Cyzique (*Rec. Milliet*, n°s 303, 304 ; PFUHL, *o. c.*, § 758) et de Nikomachos (*Rec. Milliet*, n° 342 et la note ; MUELLER, *o. c.*, p. 125). On trouvera dans PFUHL (*o. c.*, § 827), il est vrai, l'indication d'une interprétation différente du tableau de Nikomachos.

9. Nicias avait représenté deux fois Calypso (*Rec. Milliet*, n° 365 ; MUELLER, *o. c.*, p. 135 ; PFUHL, *o. c.*, § 822). On cite encore de lui une *Nekyia* (*Rec. Milliet*, n°s 364, 365, 368 ; PFUHL, § 823 et 825).

10. Tableau de Pamphilos, principal représentant de l'école de Sicyone (v. *Rec. Milliet*, n° 323 ; MUELLER, *o. c.*, p. 128-29 ; PFUHL, *o. c.*, § 794). On a proposé de voir un souvenir de cette œuvre sur une lampe romaine de l'Antiquarium de Munich (*Annali*, XLVIII, 1876, tav. R 1, p. 347 sq.).

11. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 560-63.

12. H. SCHMIDT, *Observ. archaeol. in carmina Hesiodica* (*Diss. philol. Halenses*, XII, 1894, p. 105-176).

coffret de Cypsélos connaissait bien la *Théogonie*¹ dont s'inspira aussi Clitias quand il représentait, sur le vase François, le cortège des Muses en les désignant par leur nom². C'est encore d'après la *Théogonie*³ que quelques peintures de vases chalcidiens et attiques du sixième siècle⁴ montrent le supplice et la délivrance de Prométhée, et la curieuse coupe cyrénéenne⁵, qui fait voir Atlas sous son fardeau à côté de Prométhée torturé par l'aigle (fig. 5), est une véritable illustration du passage où le rude destin des deux fils de Japet se trouve pareillement décrit⁶. Parmi les vases peints qui traitent la légende du meurtre de Méduse par Persée, l'un au moins⁷, où nous voyons Chrysaor sous l'aspect d'un enfant, tandis que Pégase s'envole au ciel, est très proche du texte de la *Théogonie*⁸. Plusieurs des céramistes qui, du sixième au quatrième siècle, ont abordé le thème de la défaite de Kyknos⁹, et en particulier Pamphaïos¹⁰, ont emprunté au *Bouclier d'Héraclès*¹¹ certains détails plus ou moins importants, et il est probable enfin que, dans un domaine plus relevé, Phidias lui-même se souvenait d'Hésiode¹², quand



fig. 5.

1. Comparer le motif d'Atlas (PAUS., V, 18, 4) à *Théog.*, 523. V. aussi le motif des Gorgones poursuivant Persée (PAUS., V, 18, 5) et *Scut.*, 216 sq. On verra un essai de restauration du coffret de Cypsélos, *Journ. Hell. Stud.*, XIV, 1894, pl. I.

2. On ne trouve guère qu'une variante : Στησιχόρη chez Clitias au lieu de Τερψιχόρη chez Hésiode ; de part et d'autre, la prééminence est donnée à Calliope. V. *Théog.*, 76 sq. Pour le *Vase François*, v. PFUHL, *o. c.*, f. 215 et 217 ; HOPPIN, *Black-fig. Vases*, p. 150 sq.

3. V. 507 sq.

4. V. *Arch. Jahrb.*, IV, 1889, pl. V, VI, 1 ; *Arch. Zeit.*, XVI, 1858, pl. CXIV = REINACH, *Rép.*, I, 388, 1 et 3 ; BENNDORF, *Griech. u. Sic. Vasenb.*, 54, 3. Prométhée, dans la *Théogonie*, est attaché à une colonne et il en est de même sur la *Coupe de Cyrène* (v. note suiv.), Les autres représentations signalées ci-dessus le montrent empalé, selon SCHMIDT (*o. c.* p. 128), par suite d'une compréhension inexacte du passage d'Hésiode. Les monuments ne me paraissent pas justifier l'interprétation de Schmidt ; le poteau est simplement caché en partie par le corps de Prométhée et on n'a pas représenté les liens.

5. DUGAS-LAURENT, *Rev. Arch.*, X, 1907, p. 49, n° 11, V. GERHARD, *Aus. Vasenb.*, II, 86 = REINACH, *Rép.*, II, 48, 1 et notre fig. 5 ; BAUMEISTER, *Denkm.*, III, f. 1567.

6. *Théog.*, 517-25.

7. Vase de Nola ; *Mon. Ann. e Bullett.*, 1855, p. 19, pl. II.

8. *Théog.*, v. 270 sq.

9. V. la liste : SCHMIDT, *o. c.*, p. 164, n. 1.

10. Musée de Corneto ; *Mon. d. Inst.*, XI, 24 = REINACH, *Rép.*, I, 223, 2 ; HOPPIN, *Red-fig. Vases*, II, p. 286-87.

11. *Scut.*, v. 57 sq. V. SCHMIDT, *o. c.*, p. 160-75.

12. *Théog.*, 188 sq. (naissance d'Aphrodite) ; *Op.*, 60 (naissance de Pandora). Schmidt estime, d'autre part (*o. c.*, p. 136), que la représentation de Pandora sur une coupe de Nola (*Elite Cér.*, III, 44 ; ROSCHER, *Lex.*, I, 2, p. 2058) antérieure à l'œuvre de Phidias, dérive plutôt de la *Théogonie*, 573 sq.

il sculptait, à Olympie ¹ et à l'Acropole ², Aphrodite sortant de l'onde et la naissance de Pandora.

Il s'en faut que le lyrisme ait exercé sur l'art une action pareille à celle de l'épopée ³. Stésichore, pourtant, n'était pas inconnu des grands décorateurs du cinquième siècle ⁴, et il a, aussi, fourni des motifs à la céramique : C. Robert a attiré l'attention sur une série de monuments qui procèdent, semble-t-il, de l'*Orestie* de ce poète ⁵ (fig. 6), et il est possible encore que certains autres vases aient gardé un reflet de son *Kyknos* ⁶. Par ailleurs, on a cru retrouver un souvenir du dithyrambe sur quelques vases de style polygnotéen qui dérivent, sans doute, de compositions plus importantes ⁷. Rappelons, enfin, que deux intéressantes peintures d'Herculanum et de Pompéi, le *Silène fatigué* ⁸ et les *Joueuses d'osselets*, cette dernière portant la signature

1. Sur la base de la statue de Zeus (PAUS., V, 11, 8).

2. Sur la base de la statue d'Athènes (PAUS., I, 24, 7).

3. KINKEL, *o. c.*, p. 11 ; LUCKENBACH, *o. c.*, p. 653 sq.

4. V. p. 24, n. 3. Il est vrai que Stésichore se rattache d'assez près à l'épopée : *epici carminis onera sustinuit lyra* (QUINT., *Inst.*, X, 1, 62. Cf. CHRIST-SCHMID, *o. c.*, p. 211). C. Robert a pensé retrouver sur une des métopes de Sélinonte (BENNDORF, *Metopen v. Selimont*, pl. IX), la version rationaliste donnée par Stésichore, fr. 68 (BERGK *o. c.*, III, p. 228) du trépas d'Actéon (v. *Bild u. Lied*, p. 26).

5. C. ROBERT, *Bild und Lied*, p. 149 sq. (v. notamment, une péliké de Vienne, *Mon. d. Inst.* VIII, pl. XV = REINACH, *Rép.*, I, 169 1, 2 ; PFUHL, *o. c.*, f. 370 = notre fig. 6. Il en est de même du relief de Mélos publié *Mon. d. Inst.*, VI, pl. LVII. L'*Orestie* de Stésichore a joui d'une grande célébrité ; Aristophane, dans la parabase de la *Paix* (v. 775), a reproduit le début de ce poème (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 176).

6. H. SCHMIDT, *o. c.*, p. 170 sq. M. Terzaghi a aussi voulu reconnaître l'influence de la *Palinodie* de Stésichore sur quelques vases peints de l'Italie Méridionale (v. *Neapolis*, I, 1, 1913, p. 6 sq.). Signalons, à propos du lyrisme, qu'il ne peut y avoir aucun rapport de filiation entre le poème III de Bacchylide et le célèbre Vase de Crésus (E. POTIER, *Cat. d. Vases*, III, p. 1022 ; *Vases du Louvre*, III, G 197, pl. CXXVIII ; cf. *Griech. Vasenm.*, pl. CXIII, et II, p. 277 sq., Hauser). Le poème, en effet, fut composé en 468, pour une victoire de Hiéron de Syracuse, et la peinture est de date plus ancienne (HAUSER, *o. c.*, p. 278). Cette réserve faite, notons que les deux œuvres se rapprochent par ce trait commun que Crésus est monté volontairement sur le bûcher (contrairement à HÉRODOTE, I, 86 sq.). Mais, alors que chez Bacchylide, comme chez Hérodote, le pieux Crésus est sauvé, de manière différente d'ailleurs, par une intervention divine, le vase peint, où rien ne semble indiquer que Crésus doive être miraculeusement préservé, nous offre la légende sous sa forme primitive, avant les modifications d'origine delphique imaginées pour la plus grande gloire d'Apollon. Il ne semble pas, d'autre part, que le poème XVII de Bacchylide ait exercé une influence particulière sur les artistes ; les vases peints qui illustrent le sujet de *Thésée à la mer* sont, ou bien antérieurs à Bacchylide (coupe d'Euphronios), ou bien ils se rattachent, comme le cratère de Bologne, à la fresque de Micon, au Théseion, exécutée vers 474-73 et qui semble elle-même sans relation directe avec le poème (v. *supra*, p. 11, n. 3). Nous ne suivrons donc pas, en ce qui concerne le cratère de Bologne, la suggestion de Rizzo (*Riv. di Filologia*, XXX, 1902, p. 487 et 495 sq.).

7. G. E. RIZZO, *Studi archeol. sulla trag. e sul ditirambo*, *a. c.*, p. 487 sq. (V. la réserve faite, note précédente, au sujet du poème XVII de Bacchylide qui, d'ailleurs, est plutôt un péan. Cf. C. ROBERT, *Hermes*, XXXIII, 1898, p. 132 et CHRIST-SCHMID, *o. c.*, p. 224. V. une autre réserve dans l'article de R. ENGELMANN, *Arch. Jahrb.*, XVIII, 1903, p. 42). Selon Rizzo (p. 593) l'une de ces peintures, la magnifique amphore de la Coll. Jatta, n° 1093 (*Dionysos et son thiasos* ; v. HEYDEMANN, *V^e Hall. Winck.-Progr.*, 1880), offrirait en quelque sorte l'image symbolique du *dithyrambe* lui-même. Voir aussi dans Rizzo (p. 472 sq.) l'étude des vases peints représentant la consécration du trépid dithyrambique. V. également POTIER, *Cat. des Vases ant.*, p. 1058 sq.

8. C. ROBERT, *XXIII^e Winck.-Progr.*, 1899, p. 1-25 ; cf. Rizzo, *a. c.*, p. 503 sq. ; PFUHL, *o. c.*, § 911 et 917, f. 665 ; tandis que C. Robert pensait que l'original



Fig. 6.



d'Alexandros d'Athènes ¹, se rattachent à des originaux exécutés pour commémorer des victoires lyriques ², à des œuvres correspondant à ce qu'est, en sculpture, le monument de Lysistrate ³.

C'est à la tragédie qu'il était réservé d'exercer une action souveraine ⁴, et l'on comprend aisément la faveur, auprès des artistes, de cette nouvelle forme littéraire qui unissait les deux modes de représentation presque toujours employés isolément jusqu'alors, le verbe et l'image plastique ⁵. Supérieure à cette dernière en ce qu'elle exprimait par des mots les sentiments et les pensées, elle avait, sur le simple récit, l'avantage de réaliser les actions et de montrer des personnages vivants. Simonide avait pu définir la peinture une *poésie muette* ⁶; la tragédie était, elle, une peinture, une statuaire parlantes.

Tant par le riche costume de ses acteurs que par leur jeu ample et mesuré ⁷ et par les soudaines apparitions de l'eccléclème, la tragédie grecque abondait en tableaux donnant une forte impression picturale ou plastique ⁸. Significative entre toutes, la scène de l'urne, dans l'*Electre* de Sophocle, n'est pas un exemple isolé. Imaginons le groupe que devaient composer Electre et Clytemnestre écoutant, avec des sentiments si opposés, le récit du faux messager ⁹, ou bien Œdipe et son épouse, tandis que l'un s'entretenait avec l'envoyé de Thèbes et que Jocaste, silencieuse, devinait peu à peu que son mari était son fils ¹⁰. Qu'on imagine encore Œdipe aveugle se lamentant sur le destin d'Antigone et d'Ismène ¹¹, Antigone et son vieux père dans le bois sacré des Euménides ¹², Néoptolème s'interposant entre Ulysse et Philoctète qui bande son arc ¹³, la scène, enfin, où Egisthe était mis en présence du cadavre de Clytemnestre ¹⁴, et celle où l'on apercevait le corps d'Ajax entouré de

datait du iv^e siècle et appartenait à l'école de Sicyone, Pfuhl voit plutôt dans ce panneau de marbre le reflet d'une œuvre de l'école attique et de l'époque hellénistique.

1. C. ROBERT, *XXI^e Hall. Winck.-Progr.*, 1897, p. 1-24; l'auteur place l'original vers 425-20. Cf. PFUHL (*o. c.*, f. 629, § 721 et 733) qui, à la différence de C. Robert (cf. *XIX^e Hall. Winck.-Progr.*, 1895, p. 8), ne considère Alexandros que comme le copiste.

2. C'est l'opinion commune de C. ROBERT, RIZZO et PFUHL, *l. c.*

3. Lysistrate, chorège de la tribu Acamantide, fut victorieux au chœur cyclique en 334 (v. RIZZO, *o. c.*, p. 504).

4. L'influence de la tragédie dans tous les domaines de l'art a été spécialement étudiée par HUDDILSTON, *Greek Tragedy*, etc., ch. I, p. 1-30.

5. PETERSEN, *o. c.*, p. 9.

6. Sim. ap. PLUT., *De gloria Athen.*, 3 : πόλιν σιωπῶσα.

7. Sur ce point, v. JEBB, *Œd. R., Intr.*, p. 32, et *Attic Orators*, I, p. 98-103.

8. V. O. MUELLER, *Hist. Littér. Grecq.*, tr. Hillebrand, 3^e éd., III, p. 77 sq.; P. GIRARD, *Rev. Et. Grecques*, 1895, p. 126; HAIGH, *The trag. Drama of the Greeks*, p. 151. Rappelons également que certaines évocations du drame, telles que l'Io humanisée d'Eschyle, ou son Dionysos efféminé, ou encore son Actéon *κραιφύρορ*, ont pu contribuer à déterminer et à répandre des types plastiques (v. *supr.*, p. 13, n. 6; *infr.*, p. 65, n. 3; p. 134).

9. *EL.*, 660 sq.

10. *Œd. R.*, 984 sq.

11. *Id.*, 1480 sq.

12. *Œd. C.*, 421 sq.

13. *Phil.*, 1304 sq.

14. *EL.*, 1466 sq.

Tecmesse et du petit Eurysacès ¹. Cette part de spectacle n'est pas moins considérable chez les autres grands tragiques ² : l'*Orestie*, notamment, offrait bien des visions saisissantes telles que l'arrivée d'Agamemnon et de Cassandre, Clytemnestre debout, la hache à la main, derrière ses victimes abattues, la lente procession des Choéphores et la prière d'Electre au tombeau paternel, les supplications adressées à l'ombre du mort par les enfants réunis, puis Oreste et Apollon dans le cercle des Euménides endormies, et le malheureux prosterné devant la statue d'Athèna où il trouvait l'asile et le port ³. Mentionnons aussi, dans le théâtre d'Euripide, le tableau de Phèdre accablée par son amour, Electre auprès du lit douloureux de son frère ⁴, Andromaque captive ⁵ ou les parents infortunés d'Héraclès ⁶ réfugiés à l'abri des autels ; ou bien, c'était l'arrivée à Aulis d'Iphigénie et de sa mère ⁷, la fuite de Médée sur son char attelé de dragons ⁸, le retour vers Admète de son épouse silencieuse et voilée ⁹, encore enveloppée, semblait-il, du sombre enchantement de l'Hadès.

Ne croirait-on pas voir, fixés pour les siècles, des tableaux du même genre sur trois marbres fameux qui tirent leur matière des œuvres, probablement des tragédies, qui en avaient occasionné la dédicace ? L'un de ces marbres représente *Hermès avec Orphée et Eurydice*, l'autre *Médée et les Péliades*, le troisième *Thésée Peirithoos et Héraclès*¹⁰. La réunion de trois personnages correspondant aux trois acteurs, le pathétique plein de noblesse, l'attitude où se reflètent les sentiments, tout cela montre que l'artiste a travaillé dans l'esprit du drame, et l'impossibilité de rapporter ces monuments à des tragédies déterminées ne doit pas faire douter, croyons-nous, de leur connexion avec le théâtre¹¹.

1. *Aj.*, 1168 sq.

2. Pour Eschyle, en particulier, v. P. GIRARD, *a. c.*, p. 118 sq.

3. V. les indications scéniques dans l'*Orestie* de P. MAZON. Cf. PETERSEN, *o. c.*, p. 510-511.

4. Sur ces deux tableaux d'*Hippolyte* (v. 198 sq.) et d'*Oreste* (v. 1 sq.) v. le commentaire de PETERSEN, *o. c.*, p. 275-77.

5. *And.*, 1 sq.

6. *Her.*, 1 sq.

7. *Iph. A.*, 607 sq.

8. *Med.*, 1321 sq.

9. *Alc.*, 1020 sq. Pour tous ces exemples tirés d'Euripide, v. PETERSEN, *o. c.*, p. 356-61.

10. V. FRIEDERICH-WOLTERS, *Bausteine*, nos 1198-1201. Pour le bas-relief d'*Orphée* du Mus. de Naples (COLLIGNON, *Sculpt. Grecque.*, II, f. 69 ; PETERSEN, *Ein Werk d. Panaios*, f. 1, b ; SCHRADER, *Phidias*, f. 268), v. RUESCH, *Guida illustr. d. Mus. di Nap.*, n° 138. Pour les *Péliades* du Mus. de Latran (PETERSEN, *o. c.*, f. 1 ; SCHRADER, f. 269) v. HELBIG, *Führer*², II, n° 1154. Pour le *Peirithoos*, de la Coll. Torlonia (*Mus. Torlonia*, pl. XCXIII ; PETERSEN, *o. c.*, f. 1, c), v. HELBIG, *o. c.*, n° 1908. Il y a, en outre, des copies moins parfaites de ces trois œuvres. V. principalement, REISCH, *Griech. Weihgesch.*, p. 130 sq. ; RIZZO, *Studi arch.* (a. c.), p. 456 sq. ; PETERSEN, *Ein Werk d. Panaios* ; A. SCHRADER, *Phidias*, p. 292 sq., p. 371. Cet auteur attribue les reliefs d'*Orphée* et des *Péliades* à Alcamènes.

11. V. *infr.*, p. 476, n. 4. Huddilston suggère (*Greek Trag.*, p. 5) que le relief d'*Orphée* pourrait avoir été simplement inspiré par la séparation d'Alceste et d'Admète dans l'*Alceste* d'Euripide. On a vu dans un relief trouvé à Phalère (STRAÏS, *Εφ. ἀρχ.*, 1909 p. 239 sq. pl. VIII ; STUDNICZKA, *N. Jahrb. f. Kl. Altert.*, XXIX, 1912, I, p. 262, pl. V ;

En dehors des œuvres artistiques dont le caractère votif impliquait un rapport étroit avec la pièce couronnée, il est arrivé, aussi, que des œuvres purement décoratives se soient inspirées de la tragédie. Telles sont la petite frise de Pergame qui représente l'histoire de Télèphe d'après Sophocle et Euripide¹, et la base sculptée d'une des colonnes du nouvel Artémision d'Ephèse qui, peut-être, procède librement d'*Alceste*². Le groupe du *Taureau Farnèse* dénote le souvenir de l'*Antiope*³, et il est hors de doute que l'auteur de *Niobé avec les Niobides*⁴, avait été influencé par la littérature dramatique⁵. On a soutenu, aussi, que le célèbre *Laocoon* se rattachait à la tragédie de Sophocle⁶, et l'on ne saurait omettre la curieuse hypothèse de M. Svoronos⁷ pour qui la *Fanciulla d'Anzio*, « la belle énigme », proviendrait d'une groupe représentant, selon les données des *Phéniciennes*⁸, Manto conduisant son vieux père Tirésias.

Il faudrait joindre à ces œuvres conservées quelques monuments qui ne sont plus connus que par les textes. On a proposé de rattacher à la *Psychostasie* d'Eschyle un groupe sculptural de Lykios, le fils de Myron, où l'on voyait Eos et Thétis suppliant Zeus pour leurs enfants⁹. Les reliefs de Cyzique illustraient, surtout d'après le drame attique, les plus beaux exemples de dévouement filial¹⁰, et nous savons que Silanion avait fait une *Jocaste mourante*¹¹, dont il faut évidemment chercher l'idée première soit dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, soit dans les *Phéniciennes* d'Euripide¹². Rappelons enfin, avant de quitter la sculpture, l'influence considérable des thèmes de la tragédie

SVORONOS, *Ath. Nationalmus.*, p. 493 sq., pl. CLXXXI; REINACH, *Rép. des Rel.*, II, 319, 3), le souvenir d'une tragédie composée sur le mythe d'Ion. Mais v. les réserves formulées par Rizzo, *Mem. d. R. Accad. di Arch. Lett. e Bel. Arti di Napoli*, IV, 1917, p. 155. Pour le relief du Pirée, où l'on a vu le souvenir d'une tragédie sur l'histoire de *Pentheus* et qui représente du moins, semble-t-il, des acteurs chargés de quelque rôle bachique, v. BIEBER, *Theaterwesen*, p. 104 sq., pl. LIII; *Griech. Vasenmal.*, III, p. 134-35, et 209.

1. Les *Mysiens* de Sophocle, l'*Augé* et le *Télèphe* d'Euripide. V. C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 244 sq.

2. *Arch. Zeit.*, XXX, 1872, pl. LXV-LXVI; COLLIGNON, *Sculpt. Grecque*, II, f. 206. V. C. ROBERT, XXXIX^e *Berl. Winck.-Progr.*, 1879, p. 36 sq.; cf. Rizzo, *o. c.*, p. 156.

3. V. *infr.* p. 304 sq.

4. V. la réplique de Florence (COLLIGNON, *o. c.*, II, p. 536 sq., f. 278 sq.).

5. HUDDILSTON (*Greek Trag.*, p. 8) ne décide pas entre Eschyle et Sophocle. Nous croirions plutôt à l'influence de ce dernier qui représentait la mort des enfants, tandis que la *Niobé* d'Eschyle, toute consacrée à la douleur de la mère, ne s'ouvrait qu'après cette mort (v. *infr.*, p. 80). Il se pourrait aussi que l'auteur de la *Niobide* des Jardins de Salluste (v. *supr.*, p. 19 et n. 3) eût subi quelque action du drame.

6. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 9-10; v. *infr.*, p. 162 n. 4, et Append. IX.

7. Τὸ « ὥραϊον ἀνιγνύμα » τῆς ἐκ τοῦ Ἀντίου Κόρης. Διέθν. Ἐφ. τῆς Νύμ. Ἀρχαιολογίας, XII, 1909-1910, p. 209-318.

8. V. 834 sq.

9. PAUS., V. 22, 2; cf. LUNG, *Memnon*, p. 27; WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, 245, n. 3.

10. V. *Anth. Graeca* (STADTMUELLER), 1, III, p. 58 sq.

11. OVERBECK, *Schriftg.*, n° 1128.

12. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 7.

grecque, et, notamment, des drames d'Euripide, sur les sarcophages grecs et romains ¹.

Nous avons vu que la grande peinture murale de la première partie du cinquième siècle était, dans son ensemble, sous la dépendance de l'épopée. On a pu croire, en revanche, que certains tableaux de Polygnote, comme le *Sophocle* du Pœcile ² et la *Nausicaa* de la Pinacothèque, étaient déjà en relation avec la tragédie ³. Avec cette *Nausicaa* qu'il rattache formellement à Polygnote, ainsi qu'un *Achille à Scyros* ⁴, Pau-

1. V. C. ROBERT, *D. ant. Sarkophag-Reliefs* et HUDDILSTON, *o. c.*, p. 15-20. Voici, en suivant l'ordre de la publication de C. Robert, les témoignages de cette influence : 1^o Les scènes qui traitent la légende d'Oreste découlent, soit de l'*Orestie* d'Eschyle (C. ROBERT, *o. c.*, II, p. 165 et 167-170, n^{os} 154 — partiellement — et n^{os} 155-166, pl. LIV-LVI), soit de l'*Iphigénie en Tauride*, dont elles constituent une illustration suivie (*Id.*, II, p. 165-166 et p. 170 sq., n^{os} 155, 156 a, 157 b de la catégorie précédente, et n^{os} 187-190, pl. LVII-LIX). 2^o Les *Phéniciennes* d'Euripide sont la source capitale des monuments relatifs au destin d'Œdipe (*Id.*, II, p. 188 et 191, n^o 183, pl. LX), et à l'entreprise des Sept contre Thèbes (*Id.*, II, p. 188 et 193, n^o 184, pl. LX). 3^o Les représentations de Médée à Corinthe dérivent de la *Médée* euripidéenne (*Id.*, II, p. 205 sq., n^{os} 193-203, pl. LXII-LXV). 4^o Plusieurs sarcophages évoquent les touchantes scènes d'*Alceste* (*Id.*, III, 1, p. 25 sq., n^{os} 22-32, pl. VI-VII). 5^o Les très nombreux reliefs qui montrent l'histoire d'Hippolyte et de Phèdre dépendent exclusivement, selon C. Robert, de l'*Hippolyte Porte-Couronnes* (*Id.*, III, 2, p. 169 sq., n^{os} 144-177, pl. XLIV-LVI). 6^o La légende de Méléagre est celle qui a fourni le plus de motifs à la décoration des sarcophages (*Id.*, III, 2, p. 268 sq., n^{os} 216-308, pl. LXX-XCVIII) ; l'influence d'Euripide, (v. *infr.*, p. 423 sq.) est particulièrement sensible sur les n^{os} 220, 223, 224, 225-240, 254 b et encore davantage, sur les n^{os} 275 à 282 (pl. LXXXIX-XCIII) qui représentent la mort du héros selon les données du poète (V. encore, sur la thèse de Svoronos mettant le sarcophage des *Pleureuses* en relation avec le *Phaëthon* d'Euripide, CH. PICARD, *Rev. Art. Anc. et Mod.*, XL, 1921, p. 168 sq.). L'influence du théâtre grec, et surtout d'Euripide, est considérable, aussi, sur les urnes étrusques ; v. la statistique établie par HUDDILSTON (*o. c.*, p. 10-15) d'après les ouvrages de SCHLIE, *D. Darstell. d. Troisch. Sagenkr. auf Etrusch. Aschenkisten*, et de BRUNN-KOERTE, *I Rilievi d. Urne etrusche*, I-II (le tome III est postérieur à la publication de Huddilston) : « plus des deux tiers des monuments étudiés qui passent le chiffre de 400, sont décorés de reliefs basés sur la tragédie grecque et, dans presque tous les cas, le drame est d'Euripide ». On considérerait comme établi, jusqu'à ces derniers temps, que les urnes en question dataient du III^e siècle et que, par conséquent, on ne pouvait supposer aucun intermédiaire de la tragédie latine. Tout récemment, une tendance s'est fait jour à abaisser la chronologie des urnes étrusques qui dateraient au plus tôt, croit-on, de la première moitié du second siècle ; néanmoins, comme l'indique fort bien A. Piganiol, qui semble favorable à cette théorie (*Recherches sur les Jeux Romains*, p. 40), même dans ce cas, il y a de sérieuses raisons pour rejeter la possibilité d'une influence de la tragédie romaine. Il est vrai que cet auteur croit à l'existence d'un autre intermédiaire entre ces monuments étrusques et le drame attique, puisque les urnes, selon lui, seraient inspirées par la tragédie étrusque de source grecque (*o. c.*, p. 40-43). Sur les rapports entre la tragédie grecque et les miroirs étrusques, v. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 26-27.

2. V. *infr.*, p. 197.

3. V. *infr.*, p. 171. Pour l'influence de la tragédie dans la manière de Polygnote, v. *supr.*, p. 24 n. 7.

4. PAUS., I, 22, 6 (cf. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 145). Cette peinture d'*Achille à Scyros*, bien qu'illustrant une légende assez récente (v. *infr.*, p. 187, n. 9), ne saurait être rattachée au drame. En effet, la chronologie ne permettrait guère de penser, à la rigueur, qu'aux *Scyriens* de Sophocle. Mais ce drame, nous le verrons (p. 185 sq.) était relatif à l'histoire de Néoptolème et non à celle de son père. Quant aux *Scyriens* d'Euripide qui traitaient bien l'histoire d'Achille à Scyros (v. p. 185, et App. II), ils ne peuvent avoir exercé une action sur un tableau quel'on date des environs de 470 (v. A. REINACH, *o. c.*, p. 146, n. 1), et il faut établir plutôt un rapport inverse (cf., *supr.*, p. 20. Les peintures de Pompéi qui représentent le même sujet (REINACH, *R. P. G. R.*, 166, 2, 4, 5 ; cf. PFUHL, *o. c.* f. 649, 651, 650) remontent, semble-t-il, à des originaux du IV^e siècle (v. PFUHL, § 849, 851-52).

sanias a cité quatre autres tableaux de la Pinacothèque dont l'attribution à tel ou tel artiste offre matière à controverse¹; ce sont le *Rapt de l'arc de Philoctète* — l'*Enlèvement du Palladium* — *Oreste tuant Egisthe et Pylade les fils de Nauplios accourus à l'aide de l'usurpateur* — *Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille*. Si ces quatre tableaux étaient également l'œuvre du maître², on ne saurait envisager qu'avec toutes sortes de réserves la possibilité d'une action quelconque du théâtre³, mais si ces peintures, comme il est beaucoup plus probable⁴, étaient dues à des artistes postérieurs, une influence des poètes tragiques devient presque certaine⁵, en-

1. V. PFUHL, *o. c.*, § 715.

2. Cette opinion que, tout récemment encore, A. REINACH (*Rec. Milliet*, p. 145, n. 1) se montre enclin à admettre, a été principalement combattue par C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 182 sq.; *Hom. Becher*, p. 75; *Iliup.*, p. 25-26). Par lui-même, le texte de PAUSANIAS (I, 22, 6) n'autorise aucune conclusion bien nette ni pour ni contre l'attribution des tableaux à Polygnote. Mais, dans un autre passage (X, 25, 10; v. *Rec. Milliet*, n° 107), décrivant l'*Iliupersis* de Delphes, Pausanias dit : « Polyxène, selon la coutume des jeunes filles, a les cheveux retroussés au sommet de la tête. Les poètes la font mourir sur le tombeau d'Achille, et j'ai vu moi-même à Athènes et à Pergame des peintures qui retracent l'infortune de Polyxène ». Il y a toute chance que la peinture d'Athènes soit le tableau de la Pinacothèque mentionné I, 22, 6. Or, est-il croyable que, si ce tableau avait été de Polygnote, Pausanias, décrivant la fresque du maître à Delphes, n'eût pas rappelé de façon précise que le même artiste avait représenté ailleurs la fin de l'héroïne ? (Cf. *Iliup.*, p. 25, n. 6). C. Robert estime, d'ailleurs, que les deux seuls tableaux attribuables à Polygnote (*Nausicaa* et *Achille à Scyros*) n'étaient pas à la Pinacothèque, et que Pausanias ne les cite que comme exemples des rapports plus ou moins étroits des peintres avec Homère. En ce qui concerne spécialement la *Polyxène* de la Pinacothèque, C. Robert a d'abord proposé de la rattacher à un artiste du iv^e siècle qui serait sous l'influence d'Euripide (*Hom. Becher*, l. c.). Ensuite (*Iliup.*, l. c.), sur la foi de l'épigramme de POLLIANOS (*Anth. Pal.*, III, 147, 5 = *Rec. Milliet*, n° 122), il a vu dans cette peinture une œuvre de Polyclète (le statuaire). A. REINACH (*Rec. Milliet*, p. 148, n. 2) pense, à la suite d'Overbeck et de Brunn, qu'il faut, dans le texte de l'épigramme, lire Πολυγνώτοιο au lieu de Πολυκλείτοιο. Mais on peut garder le texte sans recourir à l'hypothèse de Polyclète le statuaire, puisqu'il semble bien qu'il ait existé un peintre Polyclète de Thasos. Cette remarque appartient à PFUHL (*o. c.*, § 715) selon qui la technique de la *Polyxène* que décrit l'épigramme précitée atteste un art postérieur à celui de Polygnote. Pfuhl est donc enclin à dénier, comme C. Robert, un rapport quelconque entre Polygnote et les quatre tableaux que Pausanias ne lui attribue pas expressément. Il diffère, d'ailleurs, de C. Robert en ce qu'il croit, avec raison, que les deux tableaux du maître étaient bien, eux aussi, à la Pinacothèque où on avait dû les transporter ultérieurement.

3. Influence du *Philoctète* d'Eschyle qu'on a placé aux environs de 471 (v. *infr.*, p. 485) Influence des *Choéphores*, au moins pour ce qui est d'Oreste tuant Egisthe, mais non pas pour le détail de Pylade et des fils de Nauplios qui figurait sur le même tableau. Sophocle avait écrit une *Polyxène* et sa tragédie des *Laconiennes* était relative à l'enlèvement du Palladium. Mais il faudrait, pour croire à la possibilité d'une action sur des peintures de Polygnote, placer ces drames parmi les œuvres les plus anciennes du poète, ce qui ne saurait être que purement hypothétique. Pour la difficulté que présente le texte de Pausanias, en ce qui touche le rapt de l'arc et du Palladium, v. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 145, n. 2.

4. V. note 2.

5. Cf. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 22. Chacun des grands tragiques avait composé un *Philoctète* (v. *infr.*, p. 485 sq.). Au sujet des *Laconiennes* de Sophocle, v. *supr.*, n. 3 et *infr.*, p. 156 sq. La légende de Polyxène, traitée dans l'*Hécube* d'Euripide, faisait le sujet d'une *Polyxène* de Sophocle (PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, 161). *Oreste tuant Egisthe* pouvait être inspiré par les trois grands tragiques, mais le détail de Pylade tuant les fils de Nauplios venus à la rescousse offre plus de difficultés. Euripide nous a présenté un des fils de Nauplios, Oïax, comme ennemi d'Oreste et poussant à son bannissement (selon C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 184 et 240-41, ce passage d'*Oreste*

core que la poésie antérieure eût déjà traité ces divers sujets ¹.

Les textes signalent un assez grand nombre d'autres peintures dont l'idée première revenait sans doute à la tragédie. Ainsi, Panainos avait représenté, à Olympie, *Héraclès libérateur devant Prométhée enchaîné* ²; Apollodore avait très vraisemblablement tiré d'Euripide son tableau des *Héraclides et la vieille Alcmène se réfugiant auprès des Athéniens* ³. Parrhasios avait peint *Ulysse simulant la folie* ⁴, un *Achille guérissant Télèphe* ⁵, un *Philoctète* ⁶ et le *Supplice de Prométhée* ⁷. On admet généralement que Timanthe avait conçu, d'après Euripide, son *Sacrifice*

v. 431-38, est interpolé, mais proviendrait d'un autre drame du poète), et on peut croire que la poésie postérieure a développé la personnalité d'Oïax et l'a mis en relation avec Erigone, la fille d'Egisthe et de Clytemnestre. Il semble en avoir été ainsi dans le *Dulorestes* de Pacuvius et dans l'original grec de cette pièce (*Bild u. Lied*, p. 185 et n. 33). Cet original pourrait être une tragédie du IV^e siècle, celle-là même dont on croit retrouver l'influence sur un sarcophage où Erigone et Oïax s'élancent au secours d'Egisthe et de Clytemnestre (cf. *Ant. Sarkophag-Reliefs*, II, p. 165, 167-68, n° 154, pl. LIV).

1. Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille dans l'*Iliupersis*, le rapt de l'arc et du Palladium dans la *Petite Iliade*; quant à Oreste tuant Egisthe et Pylade les fils de Nauplios, les deux traits pouvaient être déjà réunis, selon C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 184), dans l'*Orestie* de Stésichore.

2. V. *Prométhée délivré* d'Eschyle (NAUCK, p. 63; WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 569). La délivrance de Prométhée par Héraclès est, d'ailleurs, mentionnée déjà dans la *Théogonie*. Sur cette peinture de Panainos, v. *Rec. Milliet*, n° 166; PFUHL, *o. c.*, § 720. Pour les monuments relatifs à la délivrance de Prométhée, v. MILCHHOEFER, *XLII^e Berl. Winck.-Progr.*, 1882, et WINTER, *Alt. v. Pergamon*, VII, 2, p. 175 sq., pl. XXXVII; REINACH, *R. P. G. R.*, p. 212, 1, 2.

3. *Rec. Milliet*, n° 197; cf. A. REINACH, *o. c.*, p. 189, n. 1, et 257, n. 1; PFUHL, *o. c.*, § 737. Un peu plus tard, Pamphilos d'Amphipolis avait représenté le même sujet (*Rec. Milliet*, n° 322, et A. REINACH, p. 257, n. 1). REISCH (*Griech. Weihgesch.*, p. 127-28) attribue au tableau d'Apollodore, comme à certains autres que nous mentionnons ici (*Télèphe* de Parrhasios, *Iphigénie* de Timanthe) le caractère d'un ex-voto. (Cf. C. ROBERT, *XXIV^e Hall. Winck.-Progr.*, 1903, p. 10). V. les réserves formulées par Rizzo, *a. c. (Studi arch.)*, p. 455 sq. On cite, du même Apollodore, un *Ajax* (*Rec. Milliet*, n° 193; PFUHL, § 737).

4. *Rec. Milliet*, n° 269; PFUHL, § 754. Cette histoire, qui figurait dans les *Cypria*, avait été reprise par Sophocle dans son *Ὀδυσσεὺς μαιώμενος* (NAUCK, p. 232, PEARSON, II, p. 115).

5. *Rec. Milliet*, n° 267; PFUHL, § 754. Nous n'en connaissons aucune réplique, mais A. REINACH (*o. c.*, p. 227, n. 2) a essayé de préciser la scène d'après deux passages de Pliny : il est probable qu'Achille, en raclant avec son glaive, faisait tomber de la pointe de sa lance un peu de rouille sur la blessure de Télèphe (cf. EUR., *Fr.* 724). Il ne semble pas que Télèphe ait été représenté avec le petit Oreste dans ses bras, mais la chose reste incertaine (PFUHL, *l. c.*). La peinture était fort probablement inspirée par le *Télèphe* d'Euripide (v. *infr.*, p. 503 sq.).

6. *Rec. Milliet*, nos 270-71. Pfuhl se montre fort sceptique sur la possibilité de dégager, des diverses représentations que nous possédons, le type du *Philoctète* de Parrhasios (*o. c.*, § 754). A. REINACH (*Rec. Milliet*, p. 229, n. 3) se déclare en faveur du *type debout* (cf. REINACH, *R. P. G. R.*, 211, 1) mais nous croyons plutôt pour notre part à un *type assis* (v. TURK, ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 2, p. 2334; F. JOHANSEN, *Hoby-Fundet*, p. 161; B. PACE, *Ausonia*, X, 1921, p. 158 sq.; *Mon. Antichi*, XXVIII, 1923, p. 542 sq. Aristophon de Thasos, frère de Polygnote, avait déjà peint un *Philoctète*, et aussi, un Ulysse accompagné de *Credulitas* (Peithô) et *Dolus* (Dolos-Apaté ?) que l'on rattache à quelque *Πρωγέα* dramatique (v. REISCH, *Griech. Weihgesch.*, p. 128; PFUHL, *o. c.*, § 692 et *infr.*, p. 156).

7. MILCHHOEFER, *o. c.*, p. 20 sq.; *Rec. Milliet*, n° 272; PFUHL, § 754 (qui a, pourtant, quelques doutes sur l'œuvre), PACE, *Mon. Antichi*, XXVIII, 1923, p. 490-92. On peut croire que le souvenir d'Eschyle n'était pas totalement absent d'une autre œuvre de Parrhasios, la *Dispute pour les armes* (*Rec. Milliet*, nos 260, 262, 263, 265 et PFUHL, § 754).

d'*Iphigénie*¹ et il se pourrait que son *Cyclope endormi* eût révélé aussi l'influence de ce poète². L'*Anapauoménè* d'Aristeidès a parfois été rattachée à l'*Aiolos*³, et il est fort probable que l'*Andromède* de Nicias avait été inspirée par la fameuse tragédie d'Euripide⁴. L'*Io* du même peintre⁵ dérivait sans doute, au moins pour l'essentiel, du souvenir d'Eschyle. C'est d'après Euripide, croit-on, qu'Antiphile montrait Hippolyte effrayé à la vue du taureau qui s'élance contre lui⁶, et l'on signale encore des peintures relatives à Thamyras⁷, au matricide et au délire d'Oreste⁸. Enfin, c'est sur le modèle de Sophocle que Timo-

1. *Rec. Milliet*, nos 305-309 et p. 247, n. 3 ; PFUHL, § 759. La réplique la plus fidèle de l'*Iphigénie* de Timanthe est le relief de Cléoménès (PFUHL, f. 638. V. aussi un relief d'ivoire, f. 639). L'Agamemnon voilé qui caractérisait le tableau, comme il caractérise l'évocation d'Euripide (*Iph. A.*, 1550), et qui rappelait un motif artistique déjà ancien (v. *supr.*, p. 14-15), se retrouve sur la belle peinture de la *Maison du poète tragique* (HELBIG, n° 1304, REINACH, *R. P. G. R.*, 169, 4), mais l'*Iphigénie* portée de force au supplice que montre cette dernière peinture n'a rien de commun avec l'héroïne de Timanthe (*stante ad aras peritura*, PLINIE, XXXV, 73), et se rattache à une tradition plus ancienne. C'est, au contraire, l'*Iphigénie* de Timanthe qui reparait sur une amphore du British Museum (*Cat.*, IV, F. 159) où l'on voit aussi la biche qui va être substituée. Quelques auteurs jugent probable que la biche d'Artémis figurait également dans le tableau de Timanthe (v. A. REINACH, *l. c.*, et *infr.*, p. 371 sq.).

2. *Rec. Milliet*, n° 313. C'est C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 35) qui a établi une liaison entre le drame satyrique d'Euripide et le *Cyclope endormi* dont Timanthe, nous dit Plinie, avait fait comprendre l'énormité en lui adjoignant des satyres qui mesuraient son pouce avec un thyrses. Cette opinion a été suivie par WINTER (*Arch. Jahrb.*, VI, 1891, p. 272), HUDDILSTON (*o. c.*, p. 141), F. MUELLER (*Odyssee-Illustr.*, p. 9, n. 1). KLEIN (*Arch. epigr. Mitteil.*, XI, 1887, p. 214) trouvant dans le détail fourni par Plinie un caractère prononcé d'alexandrinisme veut attribuer le *Cyclope endormi* à Timanthe le Jeune ; mais v. encore PFUHL, § 760. Timanthe avait peint, aussi, un *Ajax* (v. *Rec. Milliet*, n° 260).

3. *V. Rec. Milliet*, n° 347 et la n. 1, p. 277, sur les deux interprétations possibles du texte de Plinie. Cf. PFUHL, § 815. Ce même Aristeidès avait peint un *acteur tragique et un enfant* (v. *Rec. Milliet*, n° 347 et p. 277, n. 3).

4. *Rec. Milliet*, n° 365 et p. 289, n. 6 ; PFUHL, § 673 et 824. Il convient de rattacher à ce tableau l'épigramme d'Antiphilos de Byzance (*Ant. Gr.*, II, 157. 13) et d'y rapporter les monuments, groupe statuaire (REINACH, *Rép. de la Stat.*, II, 509, 1) et peintures de Pompéi (HELBIG, nos 1186-1189 ; REINACH, *R. P. G. R.*, p. 205, 2, 5, 7 ; v. PFUHL, f. 647) où Persée victorieux s'apprête à délivrer Andromède. Le relief du Capitole (SCHREIBER, *D. hellenist. Reliefb.*, pl. XII a ; COLLIGNON, *Sculpt. Grecque*, II, f. 295) représente le même moment de l'action, mais diffère cependant par quelques traits des images précédentes (v. PFUHL, § 825). Pour l'influence du théâtre sur la grande peinture du iv^e siècle, v. encore Rizzo, *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 228.

5. *Rec. Milliet*, *l. c.* ; PFUHL, *l. c.* et § 823. V. la peinture de la *Maison de Livie* (PFUHL, f. 708) et la peinture de Pompéi (*Id.*, f. 646 ; REINACH, *R. P. G. R.*, 15, 6) qui a chance, selon PFUHL § 823, d'être plus près de l'original. Dans Eschyle (*Prom.*, 562 sq.), Io n'est plus, comme nous la montrent les œuvres précédentes, sous la surveillance d'Argos. Mais l'histoire de sa captivité et de sa délivrance par Hermès est impliquée dans l'épisode (v. 678 sq.) où l'amante de Zeus est représentée comme torturée par le remords qui la suit depuis le meurtre de son gardien (v. 566 et Mazon, p. 180, n. 1). L'influence du lyrisme a pu, d'ailleurs, se mêler à celle d'Eschyle ; Bacchylide a traité ce sujet (XVIII), mais il évoque Io sous sa forme animale (v. 16) tandis que Nicias se rattachait évidemment à la conception anthropomorphique illustrée par Eschyle (v. *supra*, p. 13, n. 6).

6. *Rec. Milliet*, n° 514 ; PFUHL, § 844. V. *infr.*, p. 340.

7. *Rec. Milliet*, n° 516 (*Thamyras jouant de la cithare* de Théon de Samos ; cf. P. GIRARD, *Rev. Et. Grecq.*, 1895, p. 106, n. 1. Sur le *Thamyras* de Sophocle, v. *infr.*, p. 193 sq.).

8. *Matricide et folie d'Oreste*, de Théon de Samos (*Rec. Milliet*, n° 516 et p. 387, n. 3), *Oreste tuant sa mère et Egisthe*, de Théôros (*Rec. Milliet*, n° 518 et p. 389, n. 2). Selon PFUHL, (*o. c.*, § 848, ces deux peintres seraient identiques, Théon n'étant qu'une abréviation de Théôros.

machos avait évoqué la *Folie d'Ajax*¹, comme il avait réalisé, sur le modèle d'Euripide, sa célèbre *Médée*² et la *Rencontre d'Oreste et d'Iphigénie en Tauride*³.

La tragédie avait aussi fourni de beaux motifs pour la décoration des sanctuaires. A Athènes, dans le temple de Dionysos Eleuthéreus, au nombre des œuvres exécutées, aux environs de 400, par des artistes de l'école de Zeuxis et de Parrhasios, on voyait Penthée et Lycurgue recevant le châtimement de leurs outrages à la divinité⁴, deux sujets illustrés par Eschyle et par Euripide⁵. L'exemple de l'école attique fut suivi par l'école alexandrine à laquelle il convient de rattacher Euanthès, l'auteur des peintures qui ornaient le temple de Zeus Kasios⁶; c'était, se répondant en quelque sorte, Andromède et Prométhée enchaînés et sur le point d'être secourus, l'un par Persée qui se précipitait du haut des nues, l'autre par Héraclès qui déjà tendait son arc pour abattre le vautour⁷.

Rappelons enfin que le drame attique avait inspiré bon nombre des peintures qui ornaient les maisons particulières⁸. Les scènes tirées de

1. *Rec. Milliet*, n° 52; PFUHL, *o. c.*, § 898. On peut en avoir une idée générale d'après la f. 662 de Pfuhl. Sur la date de Timomachos, v. A. REINACH, *o. c.*, p. 55, n. 2 et PFUHL, § 896.

2. *Rec. Milliet*, n° 343; PFUHL, § 897 et 898. On rattache généralement à Timomachos le type de Médée debout, telle qu'on la voit sur une admirable peinture d'Herculanum (PFUHL, f. 660 — cf. f. 661 —, et C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 103 et p. 198 sq.; cf. REINACH, *R. P. G. R.*, 195, 2). Il faut compléter cette peinture par l'image des deux enfants qui jouent aux côtés de leur mère (C. ROBERT, *l. c.*; v. *infr.*, p. 397 n. 4).

3. PFUHL (§ 899) serait disposé à en retrouver le souvenir dans la peinture de la *Casa del Citarista*, à Pompéi (f. 663; C. ROBERT, *o. c.*, f. 149; REINACH, *R. P. G. R.*, 170, 3); C. Robert le retrouve plutôt dans la peinture de la *Maison de C. Jucundus* (*o. c.*, p. 194 sq. et f. 150; REINACH, *R. P. G. R.*, 169, 5). V. *infr.*, p. 380, n. 3.

4. *Rec. Milliet*, n° 392; cf. p. 309 et n. 2. V. PFUHL, § 766; on retrouve, en particulier, le châtimement de Penthée sur une fresque de la Maison de Vettii (PFUHL, f. 641; REINACH, *R. P. G. R.*, 204, 1), que l'on a parfois rattachée à la fresque d'Athènes (v. *Arch. Jahrb.*, XXV, 1910, p. 143). Le temple de Dionysos Eleuthéreus date de la fin du 7^e siècle (DOERPFEID-REISCH, *D. Griech. Theat.*, p. 21). *Lycurgos enchaîné*, *Pentheus déchiré* figurent encore dans la description faite par Longus des peintures du temple de Dion à Mitylène (*Rec. Milliet*, n° 29). V. *infr.*, p. 74, n. 2.

5. *Lycurgie*, *Pentheus*, *Bacchantes*. Huddilston propose (*o. c.*, p. 24) de rattacher encore au *Thésée* d'Euripide une ou deux autres peintures du temple de Dionysos Eleuthéreus représentant, selon Pausanias, Ariane abandonnée par Thésée et l'approche de Dionysos (*Rec. Milliet*, *l. c.*, PFUHL, *l. c.*). Mais il y a tout lieu de croire que l'histoire d'Ariane ne tenait aucune place dans le drame en question (v. *infr.*, p. 326, n. 1). L'abandon d'Ariane par Thésée est représenté, en particulier, sur une peinture de Pompéi (PFUHL, f. 640), sur un fragment de vase de Bonn (*Arch. Jahrb.*, *a. c.*, p. 138, f. 5), et sur un stamnos de Gêla qui offre des ressemblances très curieuses avec un relief du Vatican (*Griech. Vasenmal.*, III, f. 50-51, et PFUHL, f. 632). Ces monuments se rattachent à un prototype commun, mais il n'est pas établi que ce soit la peinture d'Athènes (v. *Griech. Vasenmal.*, III, p. 106; PFUHL, § 766). A. v. SALIS (*Arch. Jahrb.*, *a. c.*), beaucoup plus affirmatif à cet égard, estime, par ailleurs, que le départ d'Ariane avec Dionysos ne pouvait manquer d'être représenté dans le temple. Il voit dans cette décoration le prototype de la scène qui apparaît sur quelques vases peints (*a. c.*, pl. IV, f. 3 et 4) et, notamment, sur le revers de l'amphore de Pronomos (v. *infr.*, p. 43-45). Mais v. les réserves de PFUHL, § 766.

6. *Rec. Milliet*, n° 545 et p. 407, n. 2.

7. MILCHHOEFER, *o. c.*, p. 8. *Rec. Milliet*, p. 413, n. 1; cf. PFUHL, § 754.

8. A. REINACH, *o. c.*, p. 41, n. 8, p. 43, n. 1 et n. 3.

la tragédie grecque sont très largement représentées parmi les fresques de Pompéi et d'Herculanum ¹. Certaines paraissent même découler de véritables illustrations des drames ; tel est, par exemple, à la frise de la *Casa del Centenario*, le motif du pédagogue ramenant à Médée les enfants qui viennent de porter à la fille de Créon le présent fatal de la magicienne ². C. Robert a spécialement attiré l'attention sur une autre fresque de la *Casa del Centenario* qu'il rattache à un original du



Fig. 7.

cinquième siècle, et où il voit un souvenir de la scène de l'*Augé* d'Euripide dans laquelle Héraclès faisait sa première apparition ³. Il a étudié en détail, aussi, deux monuments du Musée de Naples, deux petites peintures sur marbre trouvées à Pompéi dont l'une représenterait, selon la donnée d'Euripide, Phèdre maudissant et chassant la nourrice perfide conseillère ⁴ ; l'autre panneau nous montre, dans une composition singulièrement pathétique, la

malheureuse Niobé qui cherche à protéger contre les flèches divines

1. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 24-26 ; RIZZO, *a. c.*, p. 456 ; A. REINACH, *o. c.*, p. 31, n. 11.

2. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 197-98 et f. 153 ; BIEBER, *Denkm. zum Theaterwesen* f. 114 (l'auteur croit à tort, selon nous, à une version différente de celle d'Euripide ; *o. c.*, p. 116). On voit encore dans le Triclinium de la Casa del Centenario, *Priam et Hécube, Priam agenouillé devant Achille* (BIEBER, *o. c.*, f. 112 et 113 ; REINACH, *R. P. G. R.*, 312, 3 et 4).

3. C. ROBERT, *XXII^e Hall. Winck.-Progr.*, (1898), p. 30 ; *Exk.*, p. 38 sq. V. BIEBER, *o. c.*, f. 111. REINACH, *R. P. G. R.*, 311, 2. On trouvera, d'ailleurs à la p. 115 du livre de Bieber d'autres interprétations. Sur la matière de l'*Augé* v. WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 186.

4. *Hipp.*, 704 sq. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 14 sq., pl. II = BIEBER, *o. c.*, f. 110 ; REINACH, *R. P. G. R.*, 310, 5 — RIZZO (*a. c.*, p. 462) et, surtout, M. BIEBER (*Skenika, LXXV^e Berl. Winck.-Progr.*, 1915, p. 14 sq. où l'auteur propose d'interpréter par SOPHOCLE, *Electre*, 328 sq. ; v. encore d'autres suggestions *Theaterwesen*, p. 113) ont émis des doutes sur le sujet. Mais C. Robert a maintenu son point de vue (XXIV^e *Hall. Winck.-Progr.*, 1903, p. 11, n. 14 et *Griech. Heldens.*, 1921, p. 746, n. 3). Cf. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 180, n. 1

la plus jeune de ses filles, tandis que, à l'arrière-plan, la nourrice se penche vers une Niobide mourante ¹ (fig. 7). C. Robert a bien mis en lumière le lien de cette image avec la *Niobé* de Sophocle ², mais la date qu'il propose d'assigner à l'original de ce monument reste sujette à discussion ³, de même que sa théorie consistant à voir dans ces trois dernières peintures des répliques d'ex-voto destinés à commémorer la victoire des drames qui en ont fourni le sujet ⁴.

1. C. ROBERT, *XXIV^e Hall. Winck.-Progr.*, 1903, où il reprend, avec quelques modifications, son étude de l'*Hermès*, XXXVI, 1901, p. 368 sq. et où il répond, aussi, à quelques-unes des critiques formulées par Rizzo dans ses *Studi Archeologici*, p. 463-66). Cf. PFUHL, *o. c.*, f. 652 = notre fig. 7; REINACH, *R. P. G. R.*, 198, 2.

2. Le tableau correspond bien, en effet, aux données de la tragédie telles qu'on les trouvera exposées dans PEARSON (*Fragm. of Soph.*, II, p. 94 sq.).

3. Fin du ^v^e siècle (comme, d'ailleurs pour les deux peintures précédentes qu'il estime cependant un peu antérieures). Là contre Rizzo, *a. c.*, p. 465-66; PFUHL, *o. c.*, § 860. On discute également la date des peintures de *Phèdre* et d'*Héraclès*, v. BIEBER, *o. c.*, p. 113.

4. Rizzo, *a. c.*, p. 462 sq. La contestation du caractère votif de l'original est impliquée, d'autre part, dans la date proposée par PFUHL, *l. c.* M. Bieber a encore étudié dans *Skenika* (LXXV^e *Berl. Winck.-Progr.*, 1915), p. 17 sq., f. 11, 12, 14, trois autres peintures murales d'Ostie et de Pompéi qui paraissent reproduire des scènes de tragédie dont il est d'ailleurs, bien difficile de déterminer exactement le sujet. (Cf. REINACH, *R. P. G. R.*, 315, 2, 3).

CHAPITRE IV

LE THÉÂTRE ET LES VASES PEINTS

Il est naturel que le théâtre, agissant sur le grand art, ait aussi exercé sur la céramique une influence plus ou moins directe dont témoigne, aujourd'hui encore, toute une série de monuments qui se rattachent aux divers genres de représentation scénique.

Quelques vases peints à figures noires, qui datent de la fin du sixième siècle, évoquent déjà une forme élémentaire de spectacle dans la procession des grandes Dionysies¹. On y voyait le trompette qui ouvrait la marche, les porteurs d'objets sacrés, et la victime parée de bandelettes²; ensuite venaient un flûtiste, des thallophores³ et le bateau sur roues, *carrus navalis*⁴, traîné par deux satyres⁵, et sur lequel apparaissait Dionysos. Le dieu trône entre deux satyres joueurs de flûte⁶ et il tient, en guise de sceptre, un rameau de vigne chargé de grappes qui se déploie, comme une tonnelle, au-dessus du véhicule⁷. Le représentant humain de Dionysos dans cette πομπή avait été, en quelque sorte, le premier des acteurs⁸, et les satyres du cortège⁹ préludaient, pour leur part, aux joyeux ébats du drame satyrique¹⁰ qui a laissé, de son côté, de curieux reflets sur les vases peints.

En effet, l'influence du drame satyrique est généralement admise

1. DUEMLER, *Rhein. Mus.*, XLIII, 1888, p. 355 sq.; FRICKENHAUS, *Arch. Jahrb.* XXVII, 1912, p. 61 sq. et Beil. I; M. BIEBER, *D. Denkmäler z. Theaterwesen im Altert.* (1920), p. 87-88 (et la bibliographie, p. 185).

2. BIEBER, *o. c.*, f. 92 (Brit. Mus. B 648 = FRICKENHAUS, *a. c.*, IV).

3. *Id.*, f. 93 (Brit. Mus. B 79 = FRICKENHAUS, II, A).

4. *Id.*, f. 94 (Brit. Mus. id. = FRICKENHAUS, II, B; cf. PERROT-CHIEPIEZ, *Hist. de l'Art*, X, p. 798, f. 421).

5. BIEBER, *o. c.*, f. 91 (Mus. Civique de Bologne = FRICKENHAUS, III).

6. *Id.*, f. 91 et 94.

7. *Id.*, f. 94.

8. Frickenhaus pense que Dionysos n'était représenté dans la πομπή que par sa statue, mais Bieber estime, avec Dümmler, que c'était un homme — à Athènes du moins — qui jouait le rôle de Dionysos. Le char de Dionysos restera un des éléments de la tragédie primitive, et l'on sait le détail fourni par Horace sur Thespis (*plaustris vexisse poemata Thespis*, *A. P.*, 275 sq.). Comme le fait observer BIEBER (p. 88), le *carrus navalis* survit encore dans notre carnaval. Sur les fêtes carnavalesques et les origines du théâtre v. ROBERTSON, *A Greek carnival* (*Journ. Hell. Stud.*, XXXIX, 1919, p. 110).

9. C'étaient de jeunes Athéniens déguisés.

10. C'est la forme la plus ancienne du drame. V. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 386 sq.; BIEBER, *o. c.*, p. 88-90.



Fig 8.

aussi bien sur le psykter de Douris qui montre dix Silènes et un héraut¹ que sur la célèbre coupe de Brygos². Celle-ci représente la déesse Héra sauvée des entreprises des satyres, grâce à l'intervention d'Hermès secondé par Héraclès costumé en archer scythe, et, comme second motif, Iris assaillie par les pétulants acolytes de Dionysos³. Le beau cotyle du Musée de Schwerin, signé par Pistoxénos (fig. 8), appartient à la même catégorie⁴; il met en œuvre l'histoire de Linos et de son méchant élève Héraclès, et doit être rapporté, semble-t-il, non pas au *Linos*

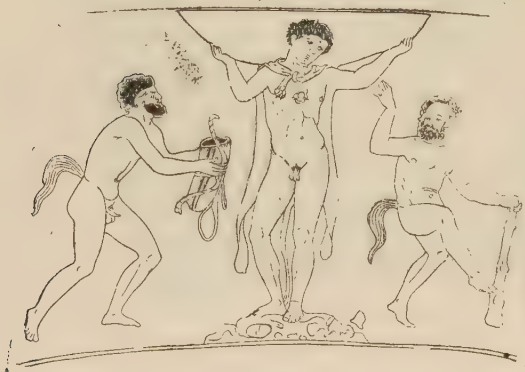


Fig. 9.

d'Achaïos⁵, mais à un drame satyrique du début du cinquième siècle qui aurait déjà exploité les malheurs du maître de musique avec un disciple aussi irritable que fermé à ses hautes leçons⁶. On a rattaché à ce même genre littéraire⁷ le vase de la Bibliothèque Nationale qui montre Amycos enchaîné en présence de divers Argonautes, de Satyres, de Ménades et de Dionysos⁸; peut-être convient-il d'y rapporter aussi deux vases à figures rouges de la première moitié du cinquième siècle⁹, l'un

1. Br. Mus., *Cat.*, III, E, 768; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 242-43; (Furtwängler rapproche de cette peinture, *Griech. Vasenm.*, I, p. 246, cf. pl. XLVIII, la description d'un cortège de fête à Alexandrie, dans *ATH.*, V p. 198 A); POTTIER, *Douris*, f. 14; Cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 28, r. 29; DOERPFELD-REISCH, *D. Griech. Theater*, p. 306; BIEBER, p. 10 et 180; H. SCHAAL, *Griech. Vasen aus Frankf. Samml.*, p. 57.

2. Br. Mus., *Cat.*, III, E, 65; *Mon. d. Inst.*, IX, 46 = REINACH, *Rép.*, I, 193; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 110-11; BIEBER, f. 4; POTTIER, *Douris*, f. 15; PFUHL, f. 424. Cf. C. ROBERT, *l. c.*; HEYDEMANN, *IX^e Hall. Winck.-Progr.* (1884), p. 14-15; POTTIER, *o. c.*, p. 91; BIEBER, p. 10-11, et p. 180; H. SCHAAL, *l. c.*

3. On a souvent rappelé, à propos de cette peinture, la scène de Peisthétairé et d'Iris dans les *Oiseaux* d'Aristophane (1196 sq.).

4. HELBIG, *Annali*, 43, 1871, p. 86 sq. tav. F = REINACH, *Rép.*, I, 326, 1; MAYBAUM, *Arch. Jahrb.*, XXVI, 1912, p. 35 sq., pl. V-VIII; PERROT-CHAPIEZ, *o. c.*, X, p. 584 sq., f. 334-36; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, II, p. 372-73; PFUHL, *o. c.*, § 523, f. 471 = notre fig. 8.

5. Comme paraît enclin à le faire HAUSER, *Griech. Vasenm.*, II, p. 232.

6. MAYBAUM, *o. c.*, p. 35.

7. V. WINTER, *Arch. Jahrb.*, VI, 1891, p. 274.

8. GERHARD, *Aus. Vasenb.*, III, pl. CLIII, CLIV; DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nat.*, (n° 442), II, p. 329 et 335. Le châtimement d'Amycos, roi des Bébyrces, vaincu au pugilat par Pollux, fait aussi le sujet de la *Ciste Ficoroni* gravée à Rome, à la fin du iv^e siècle ou au début du iii^e, par Novios Plautios, maître grec ou campanien (v. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 105 sq., f. 87-89; PFUHL, *o. c.*, § 787 et 870 sq., f. 628). Sophocle avait écrit un drame satyrique sur Amycos (v. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 445; NAUCK, p. 154; PEARSON, I, p. 71).

9. Vases signalés par M. POTTIER, *Mon. Grecs*, II, 1893-94, p. 47.

représentant Héraclès et Syleus ¹, et l'autre ce même Héraclès massacrant Busiris et ses gens ². Ailleurs, on voit encore, d'après une source littéraire analogue, le héros que les Satyres dépouillent de ses armes tandis qu'il goûte un moment de repos ³, ou qu'il soutient, à la place d'Atlas, l'orbe immense de la terre ⁴ (fig. 9), ou bien on trouve les Satyres associés à Persée dans une plaisante combinaison qui ne peut guère provenir, elle aussi, que du drame satyrique ⁵. Si la chronologie s'oppose à ce que l'on rattache la scène de l'attentat contre Iris, peinte par Brygos, soit à l'*Iris* d'Achaïos ⁶, soit à l'*Inachos* de Sophocle ⁷, on a pu chercher un souvenir d'un autre drame satyrique de ce dernier poète, Πανδώρα ἡ Σφυροκόποι, sur une amphore de l'Italie Méridionale ⁸,

1. *Mon. d. Inst.*, XI, 50 = REINACH, *Rép.*, I, 229, 6. V. encore un vase peint attribué parfois à Euphronios, *Arch. Zeit.*, XIX, 1861, pl. CXLIX = REINACH, *Rép.*, I, 392, 2.

2. DUMONT-CHAPLAIN, *Céram. de la Grèce Propre*, I, pl. XVIII, p. 379-81 (Notice de Pottier) où l'on trouvera la liste des peintures relatives à cette aventure. Certaines remontent à une époque assez ancienne ; v. la belle hydrie de Caeré, *Griech. Vasenm.*, pl. LI ; I, p. 255 sq. ; PFUHL, § 178, f. 152-153. Rappelons qu'un *Busiris* et un *Syleus* figuraient parmi les drames satyriques d'Euripide, mais la date des deux peintures mentionnées ci-dessus rendrait bien incertain tout rapport établi avec ces œuvres du poète.

3. O. JAHN, *Philologus*, XXVII, 1868, p. 17 sq., pl. II, 1, 2 (cf. POTTIER, *Cat. des vases du Louvre*, III, p. 1124, G 558, et *Vases antiques*, III, p. 291, pl. CLVI). D'autres peintures montrent Héraclès menaçant les satyres de ses armes (JAHN, *a. c.*, pl. II, 3, 4).

4. HEYDEMANN, IX^e *Hall. Winck.-Progr.*, 1884, p. 8 sq. et pl. II = notre fig. 9 ; l'auteur ne précise pas de source littéraire correspondante ; il croit plutôt, d'ailleurs, à une contamination faite par l'artiste lui-même entre le vieux motif d'Atlas et le motif du vol des armes d'Héraclès qui viendrait spécialement du drame satyrique ; cf. BIEBER, f. 100 ; Heydemann place encore sous l'influence du drame satyrique (p. 11) la représentation d'un vase de Munich (n° 384, *Mon. d. Inst.*, IV, 41 = REINACH, *Rép.*, I, 130, 10) où l'on voit deux silènes auprès du bûcher d'Héraclès. Au sujet d'Héraclès dans le drame satyrique et la comédie, v. WELCKER, *Nachtrag zu d. Æsch. Tril.*, p. 319 ; HEYDEMANN, *o. c.*, p. 12-18 ; POTTIER, *Mon. Grecs, a. c.*, p. 44-47 ; cf. JEBB, *Intr. aux Trachiniennes*, p. xx-xxi ; HAIGH, *Tragic Drama of the Greeks*, p. 393-94 ; BIEBER, *o. c.*, p. 130-31. V. aussi une curieuse caricature de l'apothéose d'Héraclès, PERROT, *Mon. Grecs*, I, 1876, pl. III, p. 25 sq. Cf. BIEBER, *o. c.*, f. 125 et p. 137.

5. V. O. JAHN, *a. c.*, p. 16 et pl. I, 2 et 3 ; cf. REINACH-MILLINGEN, *Peint. de vases* pl. III.

6. Théorie d'Helbig et de Matz, considérée comme vraisemblable par C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 28, n. 29.

7. Théorie d'URLICHS, *D. Vasenm. Brygos*, p. 5. On sait, par une scolie au v. 1203 des *Oiseaux*, qu'Iris apparaissait dans l'*Inachos* de Sophocle. Sur ce drame satyrique, v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 197 sq. On a pensé, avec plus de fondement peut-être, saisir un reflet de l'*Inachos* ou de quelque composition similaire sur un vase peint où les satyres s'efforcent de retenir Hermès qui va tuer Argos (v. HAIGH, *o. c.*, p. 392). Un vase peint publié par P. ORSI (*Mon. Antichi*, XVII, 1906, p. 509 sq., f. 359 et pl. XLIV) semble bien représenter un attentat analogue à celui que représentait Brygos, et l'on pourrait aussi rattacher cette image à quelque drame satyrique.

8. Publiée par C. ROBERT, *Hermes*, XLIX, 1914, fig. à la p. 36. Selon C. Robert, le drame eût consisté dans la libération de Pandora du sein de la terre (v. cratère à f. r. d'Oxford, *Journ. Hell. Stud.*, XXI, 1901, pl. I, et fig. à la p. 18 de C. ROBERT, *a. c.*) par Epiméthée, aidé des Satyres σφυροκόποι. Ensuite, sous la direction de Pandora, Prométhée modelait la première femme. V., sur ce drame satyrique, les conceptions différentes de Hermann et de Welcker exposées et critiquées par C. ROBERT (*a. c.*, p. 35) et celles de J. E. HARRISON (*Journ. Hell. Stud.*, XX, 1900, p. 99) ap. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 137. Il existe, d'autre part, au Musée Britannique (*Cat.*, III, E 467 ; *Journ. Hell. Stud.*, XI, 1890, pl. XI-XII, BIEBER, *o. c.*, f. 104, pl. LI) un cratère, peint vers 450, qui semble représenter la naissance de Pandora selon la tradition la plus courante (cf. *Théog.*, 570 sq. ; *Op.*, 60 sq.). On voit, au-dessous, quatre choreutes déguisés en Pans, et au revers, des satyres jouant. Ce vase a provoqué

et deux autres vases peints illustrent, selon toute probabilité, la *Sphinx* d'Eschyle¹ (fig. 10) et le *Cyclope* d'Euripide² (fig. 11).



Fig. 10.

des discussions nombreuses (v. BIEBER, p. 100-101). D'après BIEBER (*l. c.*) il n'y a pas nécessairement de relation à établir entre le motif de Pandora et les quatre choreutes. Et si ces derniers portent bien le pagne du drame satyrique, le monument, toutefois, serait plutôt en relation avec la comédie ancienne. On trouvera incidemment indiquée dans WILAMOWITZ (*Aisch. Interpret.*, p. 145, n. 3) une opinion divergente sur la *Pandora* de Sophocle considérée comme une tragédie.

1. V. Appendice I.

2. Cratère de la Collection Cook, à Richmond (WINTER, *Arch. Jahrb.*, VI, 1891, p. 271 sq., pl. VI = notre fig. 11 ; HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 139 sq., f. 22. Date des environs de 400 ; attique selon Winter, mais Furtwängler l'estime italote (*Meisterwerke* p. 150, n. 3). Tous ces auteurs admettent la relation avec le *Cyclope* qui est de 415 ; (id. *Griech. Vasenm.*, I, p. 305, et F. MUELLER, *Odyssee-Illustr.*, p. 8-9). Un détail très caractéristique de cette œuvre est l'apparition des satyres auprès de Polyphème ; or c'est là un des traits les plus originaux du *Cyclope* d'Euripide, un trait dont s'inspira vraisemblablement de son côté le peintre Timanthe (v. *supra*, p. 34 n. 2) et le rapport n'est guère douteux entre cette peinture de vase où règne tant d'animation et de verve et le drame satyrique du poète athénien. Le Cyclope est allongé sur le sol, dompté par l'ivresse, ses deux yeux humains et l'œil monstrueux de son front également fermés. (Le *Cyclope* d'Euripide n'a qu'un seul œil et il devait en être de même de son masque — v. *Dict. d. Antiq.*, I, 2, p. 1695 ; — en donnant trois yeux à Polyphème, le peintre céramiste suit la tradition artistique ; ce n'est qu'à une époque tardive que l'art a représenté le Cyclope avec un œil frontal unique. V. WINTER, *a. c.*, p. 273, n. 5).

Alors que les monuments qui précèdent n'offrent qu'incidemment ¹, un rappel direct de la mise en scène du drame satyrique, il en est un qui mérite une mention spéciale par les détails précis et vivants qu'il nous fournit à cet égard. Il s'agit d'un vase peint du Musée de



Fig. 11.

Naples ², l'amphore de Pronomos ³ (fig. 12), qui nous permet d'assister aux préparatifs d'une troupe d'acteurs ⁴ et qui, dans un curieux

Derrière lui, un *κισσόβιον* et une outre vide font allusion à ses libations nombreuses (cf. *Cycl.*, 543, 545). Il dort d'un profond sommeil, sans se douter des préparatifs menaçants qui se poursuivent autour de lui. Sous les ordres d'un personnage qui porte chlamyde et pilos, et en qui l'on doit, malgré son type imberbe, reconnaître Ulysse (sur les raisons proprement artistiques de la transformation du type, v. MUELLER, *o. c.*, p. 9), trois jeunes gens soulèvent à grands efforts un tronc d'arbre qui sera une arme redoutable ; il semble que l'extrémité ait déjà été aiguisée, et les torches qui éclairent les profondeurs de la caverne vont servir, sans doute, à embraser la pointe ; l'artiste, en tout cas, n'a pas représenté le foyer ardent où, dans le drame, on chauffe l'épieu. À l'idée du châtiment qui va bientôt accabler leur maître sauvage, deux satyres à queue de cheval se livrent à une danse joyeuse. Cette image correspond bien à ce que dit Ulysse quand il fait part au chœur des projets qu'il exécutera ultérieurement (454 sq.) ; l'attitude des satyres est en harmonie parfaite avec le caractère que leur a donné Euripide : si leur lâcheté les empêche de collaborer activement, du moins ils encouragent leurs alliés par leur présence et leurs exhortations (651). Au sujet de l'influence du drame satyrique sur les vases peints, v. encore PORTIER, *Cat.*, III, p. 1117, à propos du cratère n° 481 et FLOR, *Corp. Vas., Ant.*, Mus. de Compiègne, p. X de l'Intr.

1. V. en particulier le costume de Silène sur le cratère de Naples (*supr.*, p. 42).

2. HEYDEMANN, n° 3240. V. *Mon. d. Inst.*, III, 31 = REINACH, *Rép.*, I, 114 et notre fig. 12 ; BIEBER, f. 97 et pl. XLVIII ; PFUHL, f. 575. V. BIEBER, *o. c.*, p. 91-95 et la bibliographie, p. 185. Ce vase, trouvé à Ruvo, date de la fin du v^e siècle et est de fabrication attique (TILLYARD, *The Hope Vases*, p. 8 n. 2). V. Append. IX.

3. D'après le nom du flûtiste représenté au centre de la zone inférieure ; c'est vraisemblablement le fameux contemporain d'Aristophane qui joua, en particulier, dans les chœurs cyclopes de l'année 394. Cf. BIEBER, *op. cit.*, p. 94.

4. Comparer la scène analogue figurée sur une mosaïque de Pompéi d'après un beau modèle de l'époque hellénistique : BIEBER, p. 95 sq., pl. XLIX-L ; PFUHL, § 934 et f. 686 ; REINACH, *R. P. G. R.*, 315, 1. Pour de telles scènes de répétitions du drame satyrique sur des vases peints, v. aussi G. NICOLE, *Cat. des Vases peints du Mus. d'Athènes, Supplément*, n° 1055, pl. XVII, et BIEBER, *Ath. Mitt.*, XXXVI, 1911 p. 269 sq., pl. XIII-XIV.



Fig. 12.

mélange d'idéal et de réalité, rassemble autour de Dionysos et de sa bien-aimée tout le personnel collaborant à la représentation.

Dans une enceinte consacrée que délimitent deux trépieds, Dionysos est à demi-allongé sur une couche luxueuse. Renversant en arrière sa tête ornée d'un diadème, il contemple une femme assise auprès de lui, Ariane, sans doute, qui est encore représentée au revers du vase¹. Au pied du lit, une autre femme est assise, en qui l'on voit généralement une Muse ; elle tient le masque du personnage féminin du drame, un masque de princesse barbare pourvu de la mitre phrygienne, et, comme Himéros lui tend une couronne, on a considéré ce détail comme un trait symbolique destiné à montrer que la belle princesse était aimée. A droite de la Muse et à gauche de Dionysos, on remarque les deux personnages masculins de la pièce, chacun portant son masque à la main. Le masque de l'acteur de gauche, surmonté lui aussi de la mitre phrygienne, est celui d'un roi barbare, très probablement le père de la jeune fille ; quant au second acteur, qui est équipé en guerrier, sa massue et sa peau de lion font immédiatement reconnaître Héraclès. La Muse, Héraclès, le roi et l'aulète du registre inférieur ont le χειριδωτός χιτών, le vieux costume à manches que le théâtre s'était approprié ; de même que Dionysos et Ariane, tous ces personnages sont vêtus de ces étoffes fleuries et constellées, ornées de palmettes et de spirales, de rangées de Nikés ailées, de sphinx ou de protomes de chevaux, qui caractérisent l'habillement scénique.

Héraclès semble converser avec Silène que distinguent son masque ridé et son maillot couvert de touffes de laine χορταῖος ou μαλλωτός χιτών². Il est le conducteur des satyres³ qui sont aussi représentés autour des personnages héroïques ; ce sont de très jeunes gens dont la chevelure bouclée est ornée, souvent, d'une couronne ; presque tous ne portent qu'un pagne en peau de bouc⁴, muni d'une queue de cheval ; l'un d'eux, sans doute le coryphée, a un court chiton et un manteau brodés. Assis ou debout, la plupart des satyres tiennent à la main leur masque ; pourtant l'un d'eux, Charias, n'en a point du tout, et Nicomédès a déjà mis le sien. Ce Nicomédès esquisse un pas de *sikinnis*⁵ devant un personnage assis, Démétrios, vraisemblablement le chorodidascale⁶, qui tient un rouleau de papyrus et en a un autre posé près de lui. A droite de ce groupe, un autre personnage, Charinos, coiffé comme les satyres,

1. BIEBER, *Theaterwesen*, f. 98 ; cf. p. 95.

2. Comparer la statue de Silène, du Musée de Berlin, BIEBER, *o. c.*, f. 103, et Silène devant la Sphinx (v. *supr.*, p. 42).

3. Les trois acteurs qui jouent Silène Héraclès et le roi sont représentés comme des hommes mûrs et barbus ; les Satyres, au contraire, sont des adolescents imberbes.

4. Seul, Eunikos assis en haut, à gauche, porte un pagne d'étoffe brodée. Peut-être faut-il voir en lui le *parastate* du coryphée (BIEBER, p. 93).

5. POLL., IV, 99. Cf. *Dict. d. Antiq.*, s. v. *Saltatio*.

6. Qui, souvent, était le poète lui-même.

mais sans masque ni pagne et vêtu d'une chlamyde, est debout, la lyre à la main. Il se tourne vers l'aulète, Pronomos, dont les accents réglaient les mouvements du chœur, et lui fait un geste qu'on a diversement interprété¹. Sans doute faut-il voir en Charinos le second parastate conduisant, avec Eunikos² et le coryphée, les trois rangées (στοῖχοι) du chœur³.

Nous avons donc là une image fort exacte d'une troupe satyrique représentant un drame dont le sujet pouvait être tiré du mythe d'Hésione⁴. Laomédon, roi de Troie, ayant manqué de parole à Poseidon, celui-ci suscitait un monstre marin auquel Hésione, fille de Laomédon, devait être exposée. Héraclès tuait le monstre, mais n'obtenait pas sans peine du roi parjure qu'il lui livrât la jeune fille, dont on peut supposer que, dans cette œuvre fantaisiste, Héraclès s'était fait promettre la main comme récompense de son exploit⁵.

La comédie est loin d'avoir laissé dans la céramique autant de souvenirs qu'on serait tout d'abord enclin à le croire. Quelques vases corinthiens évoquent les antiques farces doriennes qui empruntaient leur matière à la mythologie ou à la vie courante⁶, et certaines peintures attiques à figures noires nous montrent les fantaisies qui n'ont jamais cessé d'être chères aux comiques d'Athènes, cavaliers casqués juchés sur des personnages barbus déguisés en chevaux⁷, éphèbes montés sur des oiseaux et des dauphins⁸, choreutes affublés en volatiles⁹. Mais le tour de satire politique et personnelle que prit la comédie ancienne, déjà avec Cratinos, rendait ce genre peu propre à l'illustration par l'image¹⁰,

1. Il bat la mesure ou fait, selon BIEBER (p. 94), un geste d'admiration.

2. V. *supr.*, p. 45, n. 4.

3. Bieber suppose (p. 93) que lorsque le chœur, au lieu de se présenter κατὰ στοίχους, se présentait κατὰ ζυγία, Charias, le choreute sans masque auprès duquel est une lyre, conduisait le quatrième ζυγόν. On voit que, si l'on s'en rapporte à ce vase, le chœur du drame satyrique aurait gardé douze choreutes, même après que le chœur de la tragédie avait été porté à quinze personnages.

4. V. Bieber, p. 92-93. C'était déjà l'opinion de v. Prott, *Schedae philol. H. Ussener oblatae* (1891), p. 50.

5. V. Hygin, l. 89.

6. BIEBER, p. 128-130 et 189 : f. 122 (Retour d'Héphaistos dans l'Olympe ou épisode du compagnonnage d'Héphaistos et de Dionysos) ; f. 123a, 123 b (surprise et châtement de voleurs de vin).

7. BIEBER, p. 127, et pl. LXVI. L'auteur pense qu'il faut imaginer ainsi le chœur des *Cavaliers* d'Aristophane (v. 595 sq.) ; le vase est antérieur d'environ cent ans à cette comédie.

8. POTTIER, *Mon. Grecs, a. c.*, p. 47 qui renvoie à *Bull. Nap.*, N. S., t. V, pl. VII.

9. Un vase du British Museum (BIEBER, *o. c.*, f. 119-120) antérieur de près de quatre-vingts ans à la comédie d'Aristophane (414) nous montre des choreutes déguisés en *Oiseaux*. Une autre peinture du même temps (POTTIER, *a. c.*, p. 47, n. 2 ; BIEBER, f. 121) représente un chœur de coqs. Pour l'étude de ces chœurs d'oiseaux ou d'animaux, v. la bibliographie donnée par BIEBER, p. 189. On voit qu'Aristophane, dans ses *Oiseaux*, ses *Guêpes*, ses *Grenouilles*, s'est inspiré d'une tradition déjà longue que Magnès, en particulier, avait représentée avec éclat. Selon BIEBER (p. 101) c'est à des fantaisies de ce genre qu'il faudrait rattacher le cratère de Pandora où quatre choreutes apparaissent déguisés en boucs (v. *supr.* p. 41, n. 4).

10. BIEBER, p. 138.

et l'on ne connaît aucune peinture qui soit inspirée par Aristophane ¹,

Ce qui plaisait avant tout aux décorateurs, c'était les parodies mythiques telles qu'on en voit une, d'après quelque comédie, sur un vase du Louvre se rapportant aux aventures d'Héraclès chez Eurytos, roi d'Œchalie ². Le modèle de ces parodies avait été donné par la comédie sicilienne qui, peut-être, n'a pas été sans action sur les peintres à figures rouges de style sévère. C'est ainsi que, d'après M. Dümmler ³, une coupe de Boston, signée par Hiéron, s'inspirerait de la *Sphinx* d'Epicharme ⁴; de même, la coupe d'Epictétos relative à Héraclès chez Busiris ⁵, dépendrait de l'œuvre de ce poète, et notre auteur propose encore de rattacher à l'Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος du comique sicilien, la coupe de Hiéron qui représente une si curieuse dispute pour le Palladium, Ulysse et Diomède ayant chacun une statue dans les bras ⁶.

C'est en connexion avec la comédie sicilienne que se développa, dans l'Italie du Sud, une comédie populaire qui, d'abord improvisée, ne fut fixée littérairement, par Rhinton, que dans le dernier tiers du quatrième siècle ⁷. Comme chez Epicharme, la matière en fut, à côté des

1. C'est par un simple euphémisme que l'on a pu parler (v. BEAZLEY, *American Vases*, p. 84) de Kinésias auprès de Myrrhina, à propos de la représentation d'une coupe qui ne saurait avoir aucun rapport avec la comédie d'Aristophane puisqu'il s'agit d'un silène peint sans doute par Euphronios (v. PFUHL, f. 414). Il n'est nullement question des thèmes du poète comique dans l'étude de HAUSER, *Aristophanes u. Vasenbilder* (Wien. Jahresh., XIII, 1909, p. 80 sq.).

2. POTTIER, *Mon. Greco*, II, 1893-94, p. 41, sq., pl. XIV.

3. *Bonner Stud.*, p. 87-89.

4. *Mon. d. Inst.*, II, 48 = REINACH, *Rép.*, I, 107; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, II, p. 46-47; PFUHL, f. 449. Il est vrai que PFUHL (§ 506) interprète le sujet d'une manière toute différente de Dümmler en le rattachant à l'image qui orne le fond de la coupe : cette sorte de chœur assisterait à l'enlèvement de Képhalos par Eos.

5. *Brit. Mus., Cat.*, III, E 38; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 312-13. V. encore, dans le même esprit, la coupe d'Euphronios représentant Héraclès rapportant le sanglier d'Erymanthe à Eurystheus épouvanté (*Brit. Mus., Cat.*, III, E 44; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 388-89; cf. PFUHL, f. 401).

6. *Mon. d. Inst.*, VI-VII, pl. XXII = REINACH, *Rép.*, I, 150, 1; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, II, p. 82-83. Nous avons quelque idée de l'Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος grâce à un fragment de papyrus de la collection de l'archiduc Rainer. Dümmler propose d'identifier cette pièce aux Τρῶες du même auteur dont un vers (le f. 167 ap. Mullach) conviendrait fort bien, dit-il, à une intrigue où il serait question d'un faux Palladium; v. *infr.*, p. 158, n. 2. On a rattaché aux *Noces d'Hébé* d'Epicharme (v. *Elite Cér.*, III, pl. XIV, p. 41 sq.) une peinture à figures noires, de style facile, représentant Héraclès pêchant à la ligne entre Poséidon et Hermès. Cf. TYLLIARD, *The Hope Vases*, pl. VI, p. 37-38. Le rapport est bien incertain, comme celui des *Comastes* du même poète avec un oxybaphon du Louvre (*Elite Cér.*, I, pl. XLI, p. 112 sq.) ou un vase du British Museum (*Id.*, I, p. 92 sq., pl. XXXVI = BIEBER, f. 126). Cette dernière peinture est plutôt une scène de phylaque (v. *infr.*, p. 48), comme celle du cratère du Louvre (REINACH, *Rép.*, I, 153, 1) où l'on a parfois proposé de reconnaître le Ναυαγός du poète sicilien (cf. MUELLER, *Odyssee-Illustr.*, p. 109, n. 4). Rappelons qu'un aryballe attique des environs de 400 nous montre trois acteurs dans le costume de la comédie ancienne (BIEBER, p. 136-37, f. 124); nous n'avons pas à nous occuper ici des nombreuses statuettes de terre cuite représentant des acteurs et dont on trouvera une étude détaillée dans BIEBER, *o. c.*, p. 130 sq., pl. LXVII sq.

7. V. HEYDEMANN, *Arch. Jahrb.*, I, 1886, p. 260 sq.; BIEBER, *o. c.*, p. 138-53, pl. LXXVI sq. et la bibliographie, p. 192; DUCATI, *Storia d. Ceram. Greca*, II, p. 442 sq. Bieber s'accorde avec E. BETHE (*Proleg. z. Gesch. d. Theat. im Altert.*, p. 299) pour reconnaître dans les *phylakes* la source principale de l'*atellane* (v. p. 142, 153, 174).

scènes de la vie journalière, la transposition burlesque des légendes que venait d'illustrer encore la tragédie, à tel point que ce genre put être désigné parfois sous le nom d'*hilarotragodia*¹. Ces scènes bouffonnes, généralement appelées *phlyaqes*, jouissaient d'une grande vogue, et elles ont été reproduites sur de nombreux vases peints de



Fig. 13.

l'Italie Méridionale appartenant surtout au quatrième siècle². On y voit Zeus, par exemple, représenté en vieillard amoureux qui apporte une échelle pour escalader la fenêtre d'une belle, tandis qu'Hermès, une lampe à la main, éclaire complaisamment cette entreprise nocturne³ (fig. 13). Héphaistos et Arès combattent à la lance en présence d'Héra, assise sur le trône où Héphaistos l'a enchaînée, et dont Arès veut la détacher⁴. Héraclès, à la grande colère de Zeus, dévore les

offrandes qui lui sont destinées⁵, et voici, que, en visite à Delphes, il épouvante si fort Apollon que le dieu a grimpé sur le toit du sanctuaire et va inmanquablement tomber, pour la grande joie des spectateurs,

1. V. aussi, sur ce point, A. S. MURRAY, *Journ. Hell. Stud.*, XI, 1890, p. 228 sq.

2. On a fait observer qu'il y avait déjà un élément comique sur certaines peintures de vases de l'Italie Méridionale qui, pourtant, n'illustrent pas des scènes de *phlyaqes* (MURRAY, *op. cit.*, p. 228). Un vase comme le cratère de Dolon (*Griech. Vasenm.*, pl. CX, 4; PFUHL, f. 800), qui date des environs de 400, révèle déjà une transposition parodique de la légende. Les arbres derrière lesquels se trouvent les guerriers offrant peut-être un souvenir de la mise en scène (v. ENGELMANN, *Arch. Stud. z. d. Tragikern*, p. 11 sq., PFUHL, § 646), il serait assez légitime de croire qu'une comédie est à l'origine de ce tableau. Cf. DUCATI, *op. cit.*, II, p. 441.

3. Mus. du Vatican, n° 121; BIEBER, pl. LXXVI (= notre fig. 13) et bibl., p. 192. On reconnaît là, généralement, l'entreprise de Zeus auprès d'Alcmène. S'il en est ainsi, fait observer BIEBER (p. 140), Rhinton, dont on cite un *Amphitryon*, ou un autre compositeur de *phlyaqes*, aurait traité le sujet sous une forme assez différente de Plaute chez qui Zeus a revêtu l'aspect d'Amphitryon et n'a nullement besoin de passer par la fenêtre. Mais la peinture en question pourrait fort bien représenter une autre des multiples aventures amoureuses de Zeus.

4. Br. Mus., *Cat.*, IV, 122 F, 269; BIEBER, f. 126, et bibl., p. 192.

5. Ermitage, n° 1775; BIEBER, pl. LXXVII, et b., *l. c.*, Zeus est encore ridiculisé sur le n° 103 de BIEBER, pl. LXXVIII.

dans un bassin d'eau lustrale¹. Héraclès, encore, frappe à terribles coups de massue une porte lente à s'ouvrir², ou bien il amène à Eurysthée les Cercopes enfermés dans deux cages³, et, maintenant, on le trouve lancé dans quelque aventure amoureuse⁴. Ailleurs, c'est le pèlerinage du vieux Chiron auprès de divinités guérisseuses⁵, la naissance d'Hélène qui apparaît, déjà coquette, dans l'œuf brisé par la hache formidable d'Héphaistos⁶. Signalons, enfin, quelques scènes où la tragédie est directement parodiée : Néoptolème se prépare à égorger Priam⁷, Cassandre arrache Ajax de l'autel d'Athèna⁸ (fig. 14), un vieillard est surpris pendant que, sous le costume et avec le masque d'Antigone, il s'apprêtait à rendre les derniers devoirs à Polynice⁹ (fig. 15). Ajoutons, en terminant, qu'un vase à figures rouges¹⁰ et

1. Ermitage, n° 1777 ; BIEBER, pl. LXXIX, et b. l. c. Cf. RAYET-COLLIGNON, *Céram. Grecque*, f. 118 ; REINACH, *Rép.*, I, 153, 2.

2. Berlin, *Antiquar.*, n° 3046 ; BIEBER, pl. LXXX, 1, et b., l. c. Derrière Héraclès, on voit, sur un mulet, son esclave Xanthias chargé d'un énorme paquet. Scène analogue à celle du début des *Grenouilles* (v. BIEBER, p. 143).

3. BIEBER, f. 127, et b., l. c. Hermippos Eubulos et Platon avaient composé une comédie des *Cercopes*, et il était encore question de ces derniers dans les *Archilochoi* de Cratinos, C'est là un nouveau point de contact entre la comédie attique et les phlyakes (BIEBER, p. 143).

4. BIEBER, f. 128 et pl. LXXXI, cf. b., p. 193. Rizzo voyait (*Röm. Mitt.*, XV, 1900, p. 261 sq.) sur le second de ces vases Héraclès qui, aidé d'Hermès Psychopompe, arrachait Alceste à l'Hadès. C'eût été une parodie de l'*Alceste* d'Euripide. Bieber me paraît rejeter avec raison (p. 144) une telle interprétation.

5. Br. Mus., *Cat.*, IV, F 151 ; BIEBER, pl. LXXXII et b., l. c. L'auteur renvoie à PAUS., V, 5, 10, et rappelle que *Chiron* était le titre de comédies d'Epicharme, de Cratinos et de Phérécrate. Il note, aussi, que les comiques n'ont jamais épargné les sanctuaires guérisseurs, comme en témoignent le *Trophonios* de Cratinos, l'*Amphiaraos* et le *Plutus* d'Aristophane.

6. BIEBER, pl. LXXX, 2, et b., l. c., PFUHL, f. 805.

7. Berlin, *Antiquar.*, n° 3045 ; BIEBER, pl. LXXXIII, 1, et b., l. c. Bieber place dans cette catégorie de monuments (o. c., p. 107) le cratère d'Asstéas, du Musée de Madrid, qui nous offrirait le souvenir d'une hilarotragédie. Cette opinion est douteuse (v. *infr.*, p. 526).

8. BIEBER, f. 129, et b., p. 193 ; PFUHL, f. 803 (= notre fig. 14) ; HOPPIN, *Black-fig. Vases*, p. 440-41. Ce vase est signé d'Asstéas qui florissait dans la seconde moitié du IV^e siècle, au moment où le genre des phlyakes était déjà en plein essor (pour l'interprétation du sujet, v. *infr.*, p. 159 n. 4). Le vase n° 116 de BIEBER, pl. LXXXIV, 1, est également l'œuvre d'Asstéas (cf. HOPPIN, *B.-fig. Vases*, III, p. 436-37).

9. BIEBER, f. 130 (= notre fig. 15) et bib., p. 193. Dans cette plaisante charge, Antigone, au moment d'agir, sentait chanceler son courage, et elle envoyait à sa place un vieux serviteur à qui elle prêtait ses vêtements et qu'elle affublait d'un masque de femme. Un garde s'emparait de l'audacieuse, et voici que, au moment où tout fier de sa capture, il amenait la jeune fille devant Créon, la coupable, arrachant son masque, montrait aux deux hommes ébahis et aux spectateurs en liesse son visage de vieillard hébété. On peut comparer le déguisement de Mnésilochos en femme dans les *Thesmophories* (BIEBER, p. 148). V. encore les vases étudiés par BIEBER, nos 114-125, pl. LXXXIII, 2 — LXXXV, 4 et f. 131-33. On remarquera particulièrement le n° 120 (pl. LXXXIV, 2) où l'on voit un homme et un vieillard en train de se disputer une femme. C'est peut-être un père et un fils en rivalité amoureuse selon un thème fréquent dans la comédie nouvelle : v. le *Mercator* de Plaute, d'après l'Ἐμπορος de Philémon, la *Casina* du même auteur d'après les Κληροῦμενοι de Diphilos, et son *Asinaria* d'après l'Ὀναγός de Démophilos (BIEBER, p. 150).

10. Mus. Nat. d'Athènes, n° 5815 (cf. COLLIGNON-COUVE, n° 1927, p. 627 sq.) ; BIEBER, pl. LXXXVII, 1, et b., p. 194 : deux personnages, qui préparent une bouillie dans un grand pot, sont assaillis par deux oies contre lesquelles ils se défendent avec peine.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16

plusieurs vases à figures noires¹ trouvés au Cabirion de Thèbes, ou dans les tombeaux environnants, nous donnent une idée des spectacles burlesques qu'improvisaient des acteurs volontaires (ἐθελονταί)² : c'est la rencontre de Cadmos avec le dragon³, la navigation d'Ulysse sur un radeau fait de deux amphores⁴, son aventure avec Circé⁵ (fig. 16) ou diverses autres pochades mythologiques relatives à Bellérophon, à Persée, à Chiron, à Pélée, à Céphalos ou, comme de juste, à Héraclès⁶.

On peut s'attendre, dans ces conditions, que la tragédie, le genre dramatique le plus important, fournira de nombreux thèmes à la peinture céramique, mais à partir de quelle époque devons-nous croire que cette influence a commencé à s'exercer ?

On sait que, depuis les découvertes faites dans les remblais de l'Acropole et dans le tumulus de Marathon, découvertes qui ont sensiblement modifié la chronologie des vases peints jusqu'alors admise⁷, on doit écarter l'hypothèse d'une action d'Eschyle et, à plus forte raison, de ses successeurs, non seulement sur les vases à figures noires, mais encore sur la très grande majorité des vases à figures rouges de style sévère⁸. Par contre, l'influence du drame devient de plus en plus probable à mesure qu'on descend dans la série des vases de style libre, et nous ne saurions souscrire à l'opinion de C. Robert et de

1. La fabrication de cette céramique du Cabirion ne se prolonge pas après 335 (ruine de Thèbes) et ces vases appartiennent, en général, à la première moitié du IV^e siècle. Rien ne s'opposerait, pourtant, à ce qu'on fit remonter le début de la production jusque vers le milieu du V^e siècle (v. PFUHL, § 780).

2. *Ath.*, XIV, 621 d.; cf. BIEBER, p. 153 et 194. Kabiros tenait, dans le culte béotien, une place analogue à celle de Dionysos dans le culte attique. La parodie de la légende héroïque faisait partie de ses mystères, et les vases peints représentant ces scènes burlesques nous font assister aux δρώμενα de ce culte local (BIEBER, p. 153; cf. PFUHL, § 780; DUCATI, *o. c.*, II, p. 438 sq.).

3. Berlin, n° 3284; BIEBER, pl. LXXXVII, 2, et b., p. 194.

4. Vase d'Oxford, BIEBER, f. 134 et b., *l. c.*

5. Id., BIEBER, f. 135 = PFUHL, f. 615. Cf. PFUHL f. 616 = notre fig. 16.

6. BIEBER, p. 155. On trouve aussi, comme dans la série des vases à phryaques, des scènes de la vie familière. Ajoutons que la comédie nouvelle, à laquelle se rattachent des reliefs, des peintures murales et des statuettes, ne paraît avoir exercé aucune influence sur la céramique (v. BIEBER, p. 155-174). On a, par contre, une curieuse représentation concernant le mime, sur un vase de Corneto (BIEBER, f. 141, et b., p. 198) et sur une lampe d'Athènes (BIEBER, f. 142, et b., *l. c.*). V. aussi l'hypothèse d'Engelmann, au sujet d'une peinture de vase relative au meurtre d'Argos (*Arch. Jahrb.*, XVIII, 1903, p. 48 sq. f. 5 et 6).

7. V. POTTIER, *Cat. des Vases ant.*, III, p. 708 sq.; Rizzo, *Studi arch.*, p. 448, n. 1.

8. Voici la chronologie de la céramique à figures rouges que l'on doit adopter aujourd'hui, en entendant bien que les dates sont fixées à une décade près et marquent l'apogée des styles et des céramistes :

I. <i>Style sévère</i> (520-460)	{	1 Cycle d'Epictétos	: 520-500
		2 Cycle d'Euphronios	: 500-480
		3 Cycle de Brygos	: 480-460
II. <i>Style libre</i> (460-400)	{	1 Style polygnotéen	: 460-440
		2 Style phidiesque	: 440-420
		3 Meidias et style fleuri	: 420-400
III. <i>Céramique du IV^e siècle</i>	{	1 En Attique, style de Kertch.	
		2 En Italie, style gréco-italote	

Vogel qui contestent la réalité d'une action de la tragédie sur toute la céramique du v^e siècle¹. Les décorateurs de cette époque, nous dit-on, ne dépendent nullement des thèmes que développait la tragédie, parce que ces thèmes n'avaient pas eu le temps de pénétrer dans la conscience populaire au point d'inspirer les arts industriels. Ceux-ci, d'ailleurs, se bornent le plus souvent à suivre le grand art, et Polygnote et ses principaux émules sont encore tout imprégnés de l'épopée. C'est plus tard, seulement, que des peintres de talent puiseront à la tragédie dont on ne verra, à travers eux, un reflet que sur les vases du iv^e siècle. Telle est la théorie que C. Robert s'est attaché à démontrer par un examen critique des principaux vases peints de la première moitié du v^e siècle où l'on avait cru retrouver quelque chose d'Eschyle, ceux d'abord qu'on avait rapportés à son *Iliade tragique* composée des *Myrmidons*, des *Néréides* et des *Phrygiens* ou *Rançon d'Hector*.

Nous savons de bonne source que, dans les *Phrygiens*, le poète montrait un Achille voilé, enseveli dans sa douleur². Un autre texte mentionnant un second Achille voilé au début des *Myrmidons*³, Brunn en avait conclu qu'une troisième apparition de ce genre devait avoir existé, aussi, dans la tragédie des *Néréides*, et il attribuait à l'influence d'Eschyle toutes les représentations de l'enlèvement de Briséis, de l'ambassade à Achille, de la remise de nouvelles armes et de la rançon d'Hector, où l'on observe le même type du héros enveloppé de son manteau⁴. C. Robert a justement réfuté Brunn⁵ en ce qui concerne le prétendu Achille voilé des *Néréides*, tragédie qui, dès lors, ce motif caractéristique en étant absent, ne saurait être la source d'œuvres comme la péliké de Camiros⁶ où Thétis embrasse tendrement son fils plongé dans le chagrin. De plus, C. Robert a essayé de prouver qu'il n'y avait pas, dans les *Myrmidons*, une scène de *προσβεία*⁷, et que, par conséquent, les scènes d'ambassade qu'offrent les vases ne peuvent dériver d'une tragédie où l'épisode ne figurait pas, et où Achille ne devait pas, non plus, apparaître voilé comme l'évoquent les céramistes⁸. Mais leur image d'Achille voilé dans ces tableaux

1. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 28 et p. 129 sq. VOGEL, *Scenen Eurip. Trag. in Griech. Vasengem.*, p. 11 sq. V. déjà là contre quelques réserves de HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 31 sq.

2. *Vit.*, 5 ; sc. AR., *Gren.*, 911.

3. Autre scolie plus récente que la précédente à *Gren.*, l. c. : εἰς τὸν ἐν τοῖς Φρυγῶν Ἀχιλλεύς ἢ Ἑκτορος λύτροις ἢ τὸν ἐν Μυρμιδόνων, ὅς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται.

4. BRUNN, *Annali*, 30, 1858, p. 366 ; *Sitz.-Berichte Mün.*, 1880, p. 179 et 201 ; 1887, p. 229.

5. *Bild u. Lied*, p. 131 sq.

6. *Mon. d. Inst.*, XI, pl. VIII = REINACH, *Rép.*, I, 220, 4 ; LAURENT, *a. c.*, f. 9 ; il y a de fortes chances, d'ailleurs, pour que cette peinture soit antérieure à la trilogie d'Eschyle (v. LAURENT, p. 174).

7. C. ROBERT, *o. c.*, p. 132 sq.

8. Suivant une doctrine formulée d'abord par HERMANN (*Op.*, V, p. 136 sq.), C. Robert considère, en effet, la scolie ἢ τὸν ἐν Μυρμιδόνων ἀτλ. comme absolument erronée et

d'ambassade ne provient-elle pas, du moins, des *Phrygiens* où le héros était incontestablement présenté de la sorte ? C. Robert ne l'admet pas davantage, sous prétexte que le trait caractéristique d'Eschyle, le visage complètement caché, ne se retrouve pas sur les vases peints où Achille, simplement enveloppé de son manteau, porte la main à sa tête dans un geste traditionnel de tristesse¹. Enfin, les peintures de vase relatives à la rançon d'Hector donneraient, selon C. Robert², une nouvelle confirmation à sa thèse, puisque un skyphos dans le style



Fig. 17.

de Brygos (fig. 17)³ offre à peu près le même tableau qu'un vase archaïque se rattachant aux données de l'épopée, vase où l'on voit Achille mangeant sur son lit et tendant une coupe au vieux Priam qui s'élance vers lui⁴.

Cette argumentation de C. Robert, bien que fondée dans son ensemble, nous paraît sujette à quelques réserves. Sans doute, le type du personnage voilé n'est pas de l'invention d'Eschyle qui l'a trouvé,

comme résultant d'une confusion avec ce que la *Vie* nous rapporte sur la douleur de Niobé (*Vit.*, 5). Cette question a été très controversée : Déjà WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 417), s'opposant à Hermann, avait admis un Achille voilé pour le début des *Myrmidons* ; BERGK (*Hermes*, XVIII, 1883, p. 483) est partisan, lui aussi, de l'autorité de la scolie. Wecklein, à son tour (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1891, p. 344 sq.) a fait valoir la thèse contraire. Enfin, M. CROISSET (*Rev. Et. grecques*, VII, 1894, p. 152 sq.) admet derechef le témoignage de la scolie, en acceptant, d'ailleurs, au lieu de *τῶν ἡμερῶν*, la correction *τρίτου μέρου*, généralement introduite aussi (au lieu de *τρίτης ἡμέρας*) dans le passage de la *Vie* relatif à Niobé. Ajoutons que M. Croiset ne semble, comme BERGK (*l. c.*), emprunter pourtant à la scolie que la donnée d'un Achille longtemps silencieux, et qu'il n'affirme nulle part que le héros ait été montré voilé au début des *Myrmidons* comme au début des *Phrygiens*.

1. C. ROBERT, *o. c.*, p. 141.

2. *O. c.*, p. 142 ; cf. p. 19.

3. *Mon. d. Inst.*, VIII, 27 = REINACH, *Rép.*, I, 172, 1 ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 133 ; *Griech. Vasenm.* pl. 84 = notre fig. 17. Cf. HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 140, n. 101.

4. Lécythe à figures noires, publié *Arch. Zeit.*, XII, 1854, pl. LXXII = REINACH, *Rép.*, I, 382, 7 ; cf. *Arch. Herm.*, f. 132, et p. 167-68, sur la manière dont le peintre a utilisé très librement les indications de l'*Iliade*.

on l'a dit plus haut, dans la littérature antérieure, et déjà réalisé par l'art. Nous convenons encore que les vases peints représentant l'ambassade à Achille n'empruntent pas leur matière au poète, non pas, il est vrai, parce qu'il n'y avait pas de scène d'ambassade dans les *Myrmidons* — M. Croiset a présenté de bons arguments en faveur de l'opinion contraire ¹, — ni pour cette raison doublement contestable que l'Achille tragique devait tenir son visage complètement dissimulé ², et que les vases peints, s'ils en étaient inspirés, l'eussent strictement montré de la sorte ³, mais parce que les plus anciens de ces vases qui se rattachent peut-être, on l'a noté ⁴, à une grande peinture antérieure à Polygnote, datent des années 490-480, et parce qu'ils attribuent toujours un rôle capital à Ulysse, alors que l'envoyé des *Myrmidons* était, semble-t-il, Talthybios ⁵. Mais, si nous accordons ce point à C. Robert, ne jugera-t-on pas vraisemblable, en revanche, que l'adoption par le poète de cette attitude si expressive a dû contribuer, aussi, à la popularité du motif ? Bien que l'idée et la première réalisation ne reviennent pas à Eschyle, une évocation qui devait être si impressionnante, sur le théâtre, a sans doute été pour quelque chose dans l'engouement des peintres pour ces figures plongées dans le ressentiment ou la douleur ⁶. Et peut-on oublier d'autre part que, si le vase de style sévère dont il a été question plus haut ⁷ évoque la réception de Priam selon la tradition épique, un autre vase, qui appartient à la fin du v^e siècle (fig. 36), représente, en cette même

1. M. CROISSET, *a. c.*, p. 154 sq. Ambassade d'un ou deux hérauts ; v. *infr.*, n. 5.

2. Il peut y avoir une exagération comique aux v. 912 sq. des *Grenouilles*. D'autre part, l'auteur de la *Vie* note, qu'au début des *Phrygiens*, Achille adressait quelques paroles à Hermès (*Vit.*, 5). Il n'avait donc pas, au moins tout le temps, le visage complètement caché.

3. On sait, en effet, et C. Robert lui-même a insisté mainte fois sur ce point, que les peintres céramistes se comportent toujours avec une certaine liberté à l'égard des sources littéraires. Les vases peints relatifs à la *πρὸς δέη* en sont justement un exemple : C. Robert les rattache avec raison à l'*Iliade* (*Bild u. Lied*, p. 141), mais ne convient-il pas de faire observer que, chez Homère, Phénix, Ajax et Ulysse ne trouvent pas Achille enveloppé dans son manteau ; il se distrait en jouant de la lyre. Les peintres, au surplus, adjoignent parfois Diomède à l'ambassade, ou bien ils suppriment Phénix ou Ajax. Remarquons, par ailleurs, que C. Robert porte un jugement trop sommaire sur les représentations de *πρὸς δέη* quand il affirme (*l. c.*) qu'Achille ne marque sa tristesse qu'en portant la main à sa tête ; plusieurs de ces peintures nous montrent le héros la tête couverte de son himation qui, parfois, ne laisse libre qu'une partie du visage. Dans un cas même, sur un des vases les plus récents du groupe étudié par LAURENT (*a. c.*, f., 10), l'ase relatif, il est vrai, non plus à la *πρὸς δέη* mais à la visite de Thétis, on ne voit, de va tête d'Achille, qu'une mèche de cheveux.

4. V. *supr.*, p. 15.

5. Peut-être accompagné d'Eurybatès. V. CROISSET, *a. c.*, p. 156.

6. Douris a montré un *Ajax voilé* dans la scène du vote des chefs achéens (v. *infr.*, p. 55, n. 5 et POTTIER, *Douris*, p. 94). Il pourrait y avoir là, aussi, une influence des drames d'Eschyle, encore que nous ne pensions pas, on l'a vu, que la tragédie ait créé ce motif du personnage voilé. Elle l'a simplement popularisé. Le type du personnage enveloppé de son manteau reparait dans les scènes de la vie familière chez Brygos, Douris, et autres peintres de coupes (v. HARTWIG, *Meistersch.*, p. 343, f. 46 ; pl. LXIV ; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 255-57).

7. V. *supr.*, p. 53.

circonstance, un Achille voilé, conformément à la donnée des *Phrygiens*¹ ?

C. Robert a encore cité comme exemples à l'appui de sa doctrine d'autres vases peints du cinquième siècle relatifs à la querelle d'Ajax et d'Ulysse à propos des armes d'Achille². Cette matière est déjà traitée par les peintres à figures noires, et si les peintres à figures rouges, Douris, notamment³, reproduisent à leur tour la scène, il n'est nullement besoin de chercher pour eux⁴, dans l'Ὀπλων κρίσις d'Eschyle, une source différente de celle qui inspirait l'archaïsme, et qui était l'*Ethiopide* d'Arctinos. Même le motif du vote des Achéens pour l'attribution des armes, motif qui, sur deux exemplaires⁵, constitue le pendant de la querelle, dériverait lui aussi de l'épopée⁶. Ajoutons qu'on ne saurait non plus, selon C. Robert, reconnaître l'influence d'Eschyle sur la pélikè du British Museum relative à Télèphe, car cette opinion n'a d'autre fondement qu'une scolie qui est, pense-t-il, manifestement fautive⁷; enfin, c'est encore à l'*Ethiopide*, et non à la *Psychostasie* d'Eschyle, qu'il conviendrait de rapporter le beau vase de la Bibliothèque Nationale où l'on voit Hermès pesant les âmes d'Achille et de Memnon, en présence de Zeus et de la mère d'un des héros⁸.

Si nous estimons le jugement de C. Robert fondé en ce qui touche la Psychostasie et la Dispute pour les armes, il faut se garder, pourtant, de lui donner un caractère trop absolu⁹, et on verra d'autre part, dans la suite de ce livre¹⁰, quelles raisons nous empêchent de nous ranger à

1. Stamnos de Munich, n° 890 ; v. GERHARD, *Aus. Vasenb.*, III, 197 = REINACH, *Rép.*, II, 99, 2 et notre fig. 36. Cf. C. ROBERT, *o. c.*, p. 142, n. 9 et LAURENT, *a. c.*, p. 176. La provenance étrusque qui, d'ailleurs, n'est pas certaine n'infirmait nullement la valeur documentaire de la représentation.

2. *Bild u. Lied*, p. 142 sq., 213 sq.

3. *Mon. d. Inst.*, VIII, 41 = REINACH, *Rép.*, I, 174. V. *Griech. Vasenm.*, pl. LIV ; POTTIER, *Douris*, f. 16-17 ; PFUHL, *o. c.*, f. 459-60, 463, et *Meisterwerke*, f. 61, où l'auteur date cette coupe des environs de 490. Cf. HOPPIN, *R.-fig. Vases*, I, p. 268-69.

4. Comme le fait encore, pourtant, KLEIN, *Euphronios*², p. 238.

5. La coupe de Douris et une coupe du Musée Britannique (*Archaeologia*, XXXII, pl. XI, et *Wien. Vorlegebl.*, VI, 2 ; cf. C. ROBERT, *o. c.*, p. 218).

6. C. ROBERT, *o. c.*, p. 143, 221. Le vote des Achéens est la version suivie par Sophocle dans son *Ajax*. Pindare en fait mention dans la VIII^e *Néméenne* (v. 26) ; quant à la théorie de C. Robert sur le vote des Achéens dans l'*Ethiopide*, elle n'est pas toujours acceptée (v. JEBB, *Intr.*, à *Ajax*, p. xv et xvi), et son explication du v. 547 du chant XI de l'*Odysée* et de la note du scoliaste *ad l.* reste soumise à discussion. Toutefois, la date de la coupe de Douris (v. n. 3) et le passage précité de Pindare (encore que la date de la VIII^e *Néméenne* soit difficile à préciser, v. PUECH, *Pind.*, III, p. 106 sq.) semblent du moins bien attester que le thème du vote était antérieur à la tragédie.

7. C. ROBERT, *o. c.*, p. 146 sq. Au sujet de ce vase et sur cette question, v. *infr.*, p. 121 sq.

8. V. *supr.*, p. 16, n. 2. Rappelons, d'ailleurs, que, pour certains critiqu (v. par ex. REINACH, *Rép.*, I, p. 89 et HARTWIG, *Meistersch.*, p. 414) le vase de la Bibliothèque nationale représente la *Psychostasie* d'Hector et d'Achille, et non d'Achille et de Memnon.

9. Outre que tel motif de la coupe de Douris pourrait, selon nous, dériver du théâtre (v. *supr.*, p. 54, n. 6), qui se flatterait de démontrer que l'Ὀπλων κρίσις d'Eschyle n'a jamais contribué à inciter aucun des peintres à figures rouges (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 213 sq.) à reprendre le sujet ?

10. V. p. 121, sq.

son point de vue sur le vase de Télèphe qui date environ de 450, et qui est si différent de la seule représentation plus ancienne que nous ayons gardée du sujet¹. On remarquera aussi, dans les prochains chapitres², quelques autres exemples des réserves à faire au principe trop absolu de C. Robert qu'il n'existe aucune relation entre la tragédie et la céramique du cinquième siècle. Cette affirmation, d'ailleurs, ne porte, selon C. Robert lui-même, que sur les *thèmes* traités par les artistes et non sur la *manière* dont ils les traitent. C. Robert juge, en effet, que la composition des vases peints du v^e siècle révèle, à défaut de leur matière, l'influence du théâtre, et que, par contraste avec les procédés encore épiques de l'art antérieur, ces peintures sont proprement dramatiques³. Elles dénotent, en effet, une tendance nouvelle à caractériser, par quelques traits habilement choisis, la nature morale des protagonistes et les sentiments qui les animent; les comparses sont plus nettement subordonnés aux acteurs principaux, sans cesser pourtant de s'intéresser pour leur part à l'action commune; ils rappellent un peu le chœur de la tragédie, de même que d'autres figures secondaires rappellent le messager du drame attique. Ce groupement rationnel des personnages témoigne du désir de présenter un sujet homogène et précis: au lieu d'évoquer toute une histoire, dans un déroulement uniforme où rien ne serait mis en relief, l'artiste réunit en une « synthèse cyclique⁴ » deux ou trois tableaux particulièrement significatifs, et C. Robert n'a pas été le seul à reconnaître dans ce choix de quelques scènes fortement liées une influence du théâtre. M. Pottier a insisté, par exemple, sur la formule de composition trilogique chère aux peintres de coupe de cette époque⁵, et voici ce qu'il écrit au sujet de l'un d'entre eux: « On ne peut se soustraire à la pensée que le théâtre grec, tel que l'ont conçu Eschyle et ses prédécesseurs immédiats, n'est sans doute pas étranger à cet arrangement dont nous retrouvons tant d'exemples, non seulement chez Douris, mais chez tous ses émules dans la période voisine des guerres médiques⁶ ». M. Pottier souligne, aussi, combien les attitudes expressives et pathétiques des figures ressemblent souvent à celles de la scène et il conclut: « Qui donc a pu donner à ces personnages ce beau souffle tragique... sinon le drame grec lui-même ? » Il est donc admis que la tragédie a, au moins, exercé une action

1. V. *infr.*, p. 121, n. 6; 127, n. 6.

2. V. p. 53⁴, n. 2.

3. C. ROBERT, *o. c.*, p. 29 sq. VOGEL, *o. c.*, p. 15 sq. Cf. KLEIN, *Euphronios*², p. 238-39.

4. L'expression est de Klein, cité par E. POTTIER, *Cat.*, III, p. 830.

5. POTTIER, *Douris*, p. 92; *Cat.*, III, p. 830 sq. Cf. *Mon. Piot*, XVI, 1909, p. 125 sq. Comparant deux vases du Louvre à sujets homériques, un cratère corinthien (pl. XIV) et une coupe de l'atelier de Brygos, M. Pottier dit (p. 128): « Le décor du cratère est conçu comme une narration pittoresque; celui de la coupe à figures rouges comme un drame en trois actes ». Cf. H. SCHAAL, *Griech. Vasen aus Frankf. Samml.*, p. 59.

6. *Douris*, l. c.

7. *Id.*, p. 94.

formelle sur la céramique de style sévère, mais, dès lors, n'est-il pas assez naturel de croire, si l'on songe surtout que le drame avait déjà eu, avant Eschyle, des représentants illustres¹, que les thèmes tragiques ont pu, dans certains cas, agir concurremment avec les thèmes épiques et qu'il est, par suite, préférable de ne pas se prononcer aussi catégoriquement que C. Robert en faveur de ces derniers ? En tout cas, il ne nous semble nullement exagéré de prétendre que, dès l'ouverture de la période de style libre, la matière tragique elle-même a dû attirer assez souvent l'attention des décorateurs de vases ou de leurs modèles. C'est de 460, environ, aux approches de 400 que s'échelonnent un certain nombre de monuments, qui — nous le verrons bientôt — procèdent sans aucun doute du drame attique². Vers le milieu du cinquième siècle, la tragédie grecque, qui est alors dans tout son éclat, commence à exercer l'action inspiratrice qui fera d'elle, chaque jour davantage, l'heureuse héritière de l'épopée. Elle prélude ainsi au rôle souverain qu'elle jouera, à partir du quatrième siècle, dans tous les domaines de l'art, comme on pourra s'en convaincre par le nombre des vases peints de cette époque susceptibles d'être rattachés aux thèmes illustrés par les grands tragiques d'Athènes.

1. C'est en 534 que Thespis fit représenter la première tragédie à Athènes ; la génération antérieure à Eschyle vit fleurir trois poètes de talent, Chœrilos, Pratinas et surtout Phrynichos (v. AR., *Gren.*, 910, 1299) dont la première victoire se place dans la 67^e olympiade (511-508). V. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 42 sq. ; CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturg.*, p. 289 sq.

2. V. *infr.*, p. 534, n. 2.

CHAPITRE V

LA PHILOGIE ARCHÉOLOGIQUE

Les chapitres qui suivent appartiennent au même ordre d'études que le *Bild und Lied* de C. Robert ¹, à ces recherches mixtes pour lesquelles M. Edmond Pottier a proposé la dénomination de « philologie archéologique ² » dans un mémoire justement considéré, avec l'essai de Paul Girard sur l'*Expression des masques dans le théâtre d'Eschyle* ³, comme un des modèles du genre.

En dehors de la foule des livres et articles qui traitent incidemment la question ou n'en envisagent qu'un aspect limité, l'étude de la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique a déjà fait l'objet d'ouvrages d'un caractère général qui nous ont grandement servi, celui d'Huddilston en Angleterre ⁴, ceux d'Engelmann ⁵ et, surtout, de Vogel ⁶ en Allemagne. Cependant, il n'existait pas encore de travail d'ensemble, et c'est cette lacune, signalée par M. Rizzo il y a plus de vingt ans ⁷, que nous nous sommes efforcé de combler. Nous avons élargi l'enquête et nous avons essayé de l'approfondir par un examen plus complet et plus minutieux des textes des mythographes et des poètes. Le temps a accumulé les ruines dans la littérature dramatique des Grecs, et un nombre considérable de monuments figurés posent la question des tragédies perdues. Offrent-ils exactement les mêmes thèmes légendaires, relèvent-ils de la même tradition, du même esprit, et dans quelle mesure apportent-ils des éléments d'information sur les œuvres disparues ? Il n'est possible d'aborder le problème, d'affirmer ou de nier les rapports, qu'en étudiant de près les vestiges des pièces, ainsi que les divers témoignages portés sur elles. Ces recherches de détail étaient indispensables comme il était, aussi, dans la logique de notre sujet de proposer des restitutions.

Bien qu'il eût devant lui les travaux si remarquables de Welcker ⁸,

1. *Philol. Untersuch.*, V (Berl., 1881).

2. E. POTTIER, *L'Agrafe du manteau d'Ulysse*, *Mélanges H. Weil*, p. 393.

3. *Rev. Et. grecques*, VII, 1894, p. 1 et 337 ; VIII, 1895, p. 88.

4. *Greek trag. in the light of vase paint.* (Lond., 1898).

5. *Archäolog. Studien z. d. Tragikern* (Berl., 1900).

6. *Scenen Euripid. Tragödien i. Griech. Vasengemälden* (Leipz., 1886).

7. *Riv. di Filologia*, XXX, 1902, p. 155.

8. *D. Aesch. Trilogie*, avec le *Nachtrag* (2 vol., 1824-26) et, surtout, *D. Griech. Tra-*

Nauck, le plus récent éditeur des *Fragments des Tragiques Grecs*¹, s'est soigneusement abstenu de toute tentative analogue. Cantonné sur l'îlot solide des textes, il se borne à signaler parfois les efforts d'autrui, et à s'en inspirer, à l'occasion, pour la classification des fragments. En général, Nauck éprouve plutôt de la méfiance envers ces essais de restauration dont il s'est même appliqué, dans la préface d'une édition particulière des *Fragments* d'Euripide, à faire ressortir la difficulté et le péril². Sans doute, de pareilles tentatives ne sauraient présenter le même caractère de certitude que la restitution d'un être disparu du globe, le processus de la fantaisie poétique étant autrement flexible et varié que celui de la nature dans la constitution des espèces³. Cependant, l'inspiration elle-même n'obéit-elle pas à certaines lois, et faudra-t-il toujours renoncer devant la délicatesse de la tâche ? Il semble qu'on puisse trouver une juste mesure entre les excès d'imagination de tels de nos devanciers et la réserve si sévère de Nauck. Sans entrer dans le détail de la texture des drames, M. Pearson a déjà donné plus d'une indication heureuse dans sa remarquable édition des *Fragments* de Sophocle⁴, et il convient de rappeler ici une belle page de Weil :

« Le voyageur qui parcourt un champ couvert des débris d'un temple antique aime à recomposer dans son esprit, à retracer sur le papier l'ensemble de l'édifice dont il découvre les fragments dispersés : on approuve ces restitutions, on leur accorde un certain degré de probabilité. Dessiner, d'après des vers détachés, des indications et des analyses, le plan général d'une tragédie perdue, est une entreprise ni moins intéressante ni moins chimérique. Des tronçons de colonnes dont on peut mesurer la distance, des chapiteaux retirés des décombres, des restes de l'entablement, quelques fragments de frise enfouis dans le sol, suffisent à l'archéologue qui connaît les proportions de l'architecture grecque, pour remettre chaque débris à sa place, et combler les lacunes par la pensée. Des vers aussi, bien que décousus, portent en eux certains indices qui permettent de les assigner à tel ou tel personnage ; leur forme métrique les classe soit dans la partie lyrique, soit dans le dialogue ; les allusions des orateurs, des philosophes, des rhéteurs, répandent souvent un jour inattendu sur la composition du poème ; des résumés en fournissent l'économie générale. De plus, la tragédie grecque a, presque comme les arts du dessin, ses proportions, ses procédés stéréotypés, ses parties obligées, ses analogies. Chacun des grands poètes a son style, non seulement pour le langage, mais aussi pour la composition. L'unité du

gödien (3 vol., 1839-41). Sur l'importance et la valeur de ce dernier ouvrage, v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, Introd., I, p. 92-93.

1. *Trag. Graec. fragm.*, ed. 2 (Lips., 1889).

2. V. à ce sujet, WEIL, *Rev. Et. grecques*, II, 1889, p. 322 sq. Cf. NAUCK *T. G. F.*, p. VIII.

3. ONORATO, *Atti d. R. Accad. d. Arch., Lett. e Belle Arti di Nap.*, N. S., III (1915). p. 196.

4. A. C. PEARSON, *The Fragm. of Soph.*, 3 vol. (Cambridge, 1917).

lieu, les ressources connues du machiniste, les rôles fixes du chœur, du messager, la limite des trois acteurs dans laquelle le poète était forcé de se renfermer, les prologues, les dieux de la machine, sont autant d'éléments constants qui réduisent singulièrement le nombre des combinaisons possibles, et déterminent d'avance, jusqu'à un certain point, ce qu'on pourrait appeler le portail, les issues, les entre-colonnements de la construction dramatique »¹.

Voilà les considérations par lesquelles le savant helléniste préludait à ses recherches sur l'*Antiope* d'Euripide, et nous citerions volontiers cette étude si intéressante, en l'appuyant de la restitution par M. Maurice Croiset de l'*Iliade tragique* d'Eschyle², s'il était besoin de justifier, par quelques uns des travaux qui nous ont servi d'exemple la légitimité de notre effort.

À côté d'hypothèses inévitables, nous espérons avoir réuni un certain nombre de faits susceptibles d'être considérés comme acquis, et avoir ainsi contribué à mieux faire connaître les grands tragiques d'Athènes dont les drames conservés ne représentent, on le sait, qu'une très faible partie de la production totale. Peut-être ne jugera-t-on pas sans intérêt d'être mis en état de se faire une idée, au moins approximative, d'œuvres que la science moderne a essayé, avec plus ou moins de bonheur, d'arracher aux menaces de l'oubli. Même quand elle n'arrive pas à des conclusions positives sur tel ou tel objet particulier, une enquête de cette nature présente toujours l'avantage de nous initier plus profondément à la pensée et à l'art de la Grèce, de nous enrichir de son trésor incomparable de poésie et de légendes, d'imprégner et de nourrir nos cœurs de l'humaine ambroisie dont elle reste dispensatrice.

1. H. WEIL, *Etudes sur le Drame antique*, p. 213-14.

2. Eschyle imitateur d'Homère, *Rev. Et. grecques*, VII, 1894, p. 151 sq.

PREMIÈRE PARTIE
THÈMES D'ESCHYLE

CHAPITRE PREMIER

LYCURGIE

Il est déjà question dans l'*Iliade*, d'un Lycourgos, audacieux mortel, qui avait osé s'attaquer aux Ouraniens. Sur le sacré Nysa, il poursuivait les nourrices de Dionysos enfant, et celui-ci, rempli d'épouvante, s'était réfugié dans les flots, auprès de Thétis. Zeus, indigné, châtia l'impie en le frappant de cécité¹. Eumélos, dans son *Europia*², et Phérécyde le logographe³ donnaient encore de cette histoire une version sensiblement analogue⁴; mais elle se trouva bientôt modifiée par le mélange d'antiques légendes thraces survenu au moment où la région du Strymon éveillait un puissant intérêt dans l'esprit des Athéniens⁵. Il y avait, en effet, chez les Thraces un héros Lycourgos, d'essence voisine à celle de Dionysos⁶, et qui, probablement, était censé vivre, comme le héros Zalmoxis, dans les profondeurs mystérieuses de la montagne⁷. On tira, sans doute, de cette croyance le thème de la réclusion dans une caverne, réclusion qui sera considérée comme le nouveau châtiment infligé à l'adversaire d'un Dionysos conçu désormais comme adulte⁸. A cause de cette rivalité même, peu de sujets se rattachaient plus étroitement au principal culte qui donna naissance à la tragédie⁹, et l'on ne doit pas être surpris que Polyphradmon¹⁰ et, peu après¹¹, Eschyle l'aient tous deux porté à la scène.

1. *Il.*, VI, 130 sq.

2. *Sc. Il.*, VI, 131. Cf. Rapp, ap. ROSCHER, *Lcx*, II., 2, p. 2192.

3. *Sc. Il.*, XVIII, 486.

4. Sauf que, chez Phérécyde, Dionysos se réfugiait auprès d'Inô.

5. V. G. HAUPT, *Commentationes archæol. in Aeschylum*, Diss. phil. Hal., XIII, 1897, p. 160.

6. STRAB., X, 471.

7. HER., IV, 94 ; STRAB., VII, 298. Cf. HAUPT., *o. c.*, p. 159.

8. Alors que l'épopée, dans cet épisode, présente Dionysos comme enfant, c'est Eschyle sans doute qui, à l'usage du théâtre, l'avait présenté le premier comme un jeune homme. Le récit d'Homère et de Phérécyde se localise, semble-t-il, au rivage de Thes-salie (v. HAUPT, *o. c.*, p. 158-59).

9. ROULEZ, *Annali*, XVII, 1845, p. 112.

10. La *Lycurgie* de Polyphradmon fut représentée en même temps que la trilogie thébaine d'Eschyle (467). Elle n'obtint que le troisième rang. Le nom exact de ce poète fils de Phrynichos, paraît, d'ailleurs, être plutôt Polyphrasmon. V. CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturgesch.*, p. 283.

11. L'antériorité de Polyphradmon me semble avoir été établie par M. CROISSET, *Conjecture sur la date probable de la Lycurgie d'Eschyle*, *Annuaire de l'Assoc. pour l'encouragement des Etudes grecques*, 1882, p. 88 sq.

La *Lycurgie* d'Eschyle, une des dernières œuvres du poète¹, était composée des *Edoniens*, des *Bassarides*, des *Néaniscoi* et du *Lycourgos satyricos*²; elle a évidemment beaucoup contribué à la fixation du mythe et on en retrouve des traces chez les écrivains postérieurs, notamment dans certaines parties d'un récit d'Apollodore qui semble offrir un schéma tout indiqué pour la reconstitution de la trilogie³.

« Homère dans l'*Iliade*, avait depuis longtemps indiqué le sens et marqué la valeur morale de cette légende en la citant comme exemple à l'appui de cette pensée, qu'un mortel ne doit pas lutter contre les dieux. C'était là nécessairement le thème religieux qui s'imposait à un poète du ^v^e siècle traitant ce sujet sous forme dramatique⁴ ».

Les *Edoniens* s'ouvraient peut-être par un prologue au cours duquel un messenger venait annoncer au roi Lycourgos qui, d'abord, occupait seul le théâtre, l'approche de Dionysos et de ses fidèles⁵. Bientôt, le chœur des *Edoniens*, sujets de Lycurgue, venait décrire, en des vers fort expressifs, le tumulte orgiastique du thiasé, et comparait le culte inconnu à celui de leur déesse Cottys⁶. Irrité de l'étrange invasion⁷,

1. On la place entre 466 et 459. V. M. CROISSET, *a. c.*, p. 94. Cf. HAUPT, *o. c.*, p. 160; WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 245.

2. Sc. ARIST., *Thesm.* 135. L'emploi inusité de l'article, à la fin de l'énumération (Λυκούργον τὸν σατυρικόν) fait croire à WALKER (*Ichneutae*, p. 576) que les *Edoniens* étaient parfois appelés *Lycourgos*.

3. APD., *Bibl.*, III, 51, 1. Cf. HYG., f. 132. V. HERMANN, *De Aesch. Lycurgia dissert., Opusc.*, V, p. 5; WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 320. Bien qu'Apollodore s'écarte en certains points d'Eschyle (fuite de Dionysos dans la mer; Lycourgos dévoré par les chevaux), nous ne croyons pas avec Rapp (ROSCHE, *Lex*, II, 2, p. 2193) qu'il s'inspire uniquement d'œuvres postérieures à ce poète. Eschyle est certainement une des sources (v. HAUPT, *o. c.*, p. 155, LEVI, *Atene e Roma*, XII, 1909, p. 245). Quant à la *Lycurgie* de Polyphradmon, elle ne saurait, semble-t-il, entrer en ligne de compte, car il est probable qu'elle « offrait plutôt une longue suite de chants qu'une série d'actions et de situations fortement conçues ». (M. CROISSET, *a. c.*, p. 94).

4. CROISSET, *a. c.*, p. 93.

5. HAUPT, *o. c.*, p. 139 sq. Il rattache au prologue le F. 59 qu'il vaut mieux réserver, semble-t-il, à l'altercation entre le roi et le dieu. Il en est de même du F. 62 que HERMANN (*a. c.*, p. 11-13) rapportait aussi à l'entretien avec le messenger — celui-ci décrivant les satyres du thiasé — et qu'il coupait de la manière suivante : ΑΓΓ. μικροσκελής μέν ΑΥΚ. ἄρα μὴ χλοῦνης τις ἔν; *praelonga certe crura* — *num locusta erat?* χλοῦνης = γένος τι ἀκριδῶν. AHRENS, *o. c.*, p. 178, tout en rejetant le partage entre deux interlocuteurs (id. WILAMOWITZ, *Interpret.*, p. 218) et le sens donné à χλοῦνης, voyait encore dans ce vers une question faite par Lycurgue au messenger : *num forte is (quem vidisti) majalis fuit longis instructus cruribus?*

6. F. 57. Hermann s'est trompé (*a. c.*, p. 9) en voyant dans ce fragment la célébration par les *Edoniens* de leur déesse Cottys. V. le texte corrigé dans NAUCK, p. 20; cf. WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 502 et HAUPT (*o. c.*, p. 138-39) qui, d'ailleurs, garde sur un point la leçon de Hermann : ὄργανα. Le chœur ne soulignait pas avec horreur, comme le disait WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 323) un contraste entre les rites bachiques et ceux de Cottys. Il faisait, au contraire, ressortir une analogie et devait être plutôt favorable aux nouveaux arrivants (HERMANN, *a. c.*, p. 9). — Selon HAUPT (*o. c.*, p. 139), l'expression ὁ μέν... ὁ δέ... dans le F. 57, prouve que le cortège de Dionysos ne se composait pas uniquement de Bacchantes. Selon Welcker le thiasé comprenait trois Bacchantes, Silène et un couple de satyres (V. d'ailleurs APD., *Bibl.*, III, 5, 1 et *infr.*, p. 78). Cet entourage du dieu, qui ne servait guère qu'à spectacle, ressemblait aux προπομποὶ des *Euménides*, et constituait un παραχρόρημα (*Aesch. Tril.*, *Nachtrag*, p. 104-105).

7. Sur l'emportement de Lycourgos, v. SOPH., *Ant.*, 956-57. Il y avait, dans les *Edoniens*, un vers (v. F. 58) que Longin a signalé comme un exemple d'expression hardie

Lycourgos donnait ordre de maîtriser le bruyant cortège¹ et de s'emparer de son chef. Dionysos lui était amené enchaîné², et à ce moment s'engageait, entre le roi et le dieu, un vif débat qui constituait le point culminant de la tragédie³. Le barbare y prodiguait l'outrage, et sa violence allait sans doute jusqu'à faire jeter au fond d'un cachot

expression qui, d'ailleurs, a été rééditée par Euripide, au v. 726 des *Bacchantes*. Le palais entier tressaille comme saisi du délire bachique. On place, en général, ce fragment au début de la pièce, l'étrange phénomène se produisant, soit à l'approche de Dionysos (HERMANN, *a. c.*, p. 9, qui attribue le vers à Lycourgos lui-même), soit au moment où Dionysos faisait sa première apparition (WELCKER, *Nachtrag*, p. 105 ; ROSCHER, *a. c.*, p. 2193). HAUPT (*o. c.*, p. 142) a repoussé la théorie précédente ; il voit dans le F. 58 la description d'un miracle par lequel Dionysos aurait attesté sa puissance, et rattache le vers à la fin de la tragédie où le palais de Lycourgos se serait écroulé. Mais l'expression de Longin, κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ Διονύσου, situe le phénomène au commencement du drame lequel, en outre, devait s'achever par le triomphe passager de Lycourgos. L'interprétation donnée par JATTA (*Annali*, XLVI, 1874, p. 198-99) du F. 58 nous paraît également insoutenable.

1. Dans *Antigone*, v. 962 sq., Lycourgos s'en prend également à la suite de Dionysos.

2. Sc. AR., *Thesm.*, 135. Cf. STEPH. BYZ., s. v. Δαμασκός.

3. « Avant Euripide, (Eschyle) avait fait subir à Bacchus de la part du roi son ennemi, un interrogatoire ironique »... (J. GIRARD, *Le sentiment relig. en Grèce*, p. 333). Sur ce débat (cf. *Ant.*, v. 961, ἐν κερτομίοις γλώσσαις), v. la parodie d'ARISTOPHANE (*Thesm.*, 134 sq., Mnésilochos contre Agathon, et scol., ad l.). Welcker estime que, dans ce passage, les traits qui s'appliquent en propre à Agathon sont plaisamment mélangés avec les mots qu'Eschyle faisait adresser à Dionysos par Lycurgue, et il attribue au tragique la plus grande part du texte d'Aristophane. Eschyle, dans les *Edoniens*, aurait représenté un Dionysos efféminé, analogue à celui qu'Euripide, dans les *Bacchantes*, v. 353, appelle θελύμορφος (v. *Nachtrag*, p. 106-111). Hermann a reproché avec raison à Welcker (*a. c.*, p. 15) d'avoir beaucoup trop attribué à Eschyle, d'après le scoliaste, Aristophane n'aurait emprunté au tragique que ποδαπὸς ὁ γόνυς ; et, peut-être, en plus, le reste du vers : τίς πάτρα ; τίς ἢ στολή ; — C'est l'opinion généralement admise aujourd'hui que ce vers seul appartient à Eschyle (v. NAUCK, F. 61). HAUPT (*o. c.*, p. 140) croit cependant reconnaître ailleurs des traces d'imitation, et il attribue expressément à Eschyle τί βάρδοις λαλεῖ κροκωτῶ ; — Dionysos, dans les *Edoniens*, serait apparu comme le patron de l'art musical. Le Dionysos efféminé des *Edoniens* a pu exercer une influence sur le type ultérieurement adopté par l'art pour la représentation du dieu (v. WILAMOWITZ, *Aisch.*, *Interpret.*, p. 245).

On rattache encore à cette scène les F. 59 (v. ROSCHER, *a. c.*, p. 2193) et 62. Ce dernier vers, qui est altéré, et qu'on a lu très diversement, est, de toute façon, une apostrophe injurieuse à Dionysos ou une raillerie à son propos. Quant au sens du mot χλοῦνης, certains y ont vu un insecte à pattes longues et minces (γένος τι ἀκρίδων, Hermann ; γένος ἐμπίδων, Wecklein ; v. NAUCK, p. 22). HAUPT (*o. c.*, p. 140) gardant le texte original du scoliaste *Il.*, II, 539 : γένος τι Ἴνδῶν (Bergk, déjà, avait proposé Σινδῶν) considère ce terme comme un équivalent de *spado* et y reconnaît une plaisanterie suggérée par le caractère androgyne de Dionysos aux jambes longues et minces. « Non est quod fidem scholiastae abrogemus gentem quandam sive Ἴνδῶν sive Σινδῶν, ut Bergkii non sine probabilitate coniecit, spadonum vocabulo appellatam fuisse, praesertim cum constet quam pervagatus apud quosdam populos Asiae mos fuerit semet ipsum exsecandi ». V. encore d'autres explications, AHRENS (*o. c.*, p. 178) et sc. *Il.*, l. c., ap. NAUCK, p. 22. Le sens d'eunuque ou homme efféminé est, de beaucoup, le plus probable, à moins que, en s'attachant comme le fait Wilamowitz, à d'autres éclaircissements que les anciens ont donné du mot χλοῦνης, on ne croie que Lycurgue voulait désigner par là un rôleur dangereux, un pillard (v. *Interpret.*, p. 217-19).

Le F. 60 est aussi attribué à la même scène. C'est un vers parodié par ARISTOPHANE, *Ois.*, v. 276, mais le texte du scoliaste et de Suidas qui signalent cette parodie est malheureusement altéré, et l'on n'est pas encore arrivé à une restitution satisfaisante. WECKLEIN (*Aesch. Fragm.*, p. 503) y voit des paroles de Lycurgue à l'adresse de Dionysos, mais la chose reste très douteuse (cf. HAUPT, *o. c.*, p. 141 sq.). Nauck avait proposé de lire ἀλλὰ βῆτε σὺν σθένει, Lycurgue exhortant ainsi son entourage à marcher contre le dieu ; cette supposition est bien improbable si l'on admet que Dionysos était, à ce moment, prisonnier. Il faudrait, dans ce cas, reporter le vers au début de la tragédie

la troupe légère et chantante¹. On a soutenu que Dionysos révélait alors sa nature supérieure par un dénouement merveilleux : tous les liens tombaient comme par enchantement, tandis que les Edoniens, goûtant au vin pour la première fois, se plongeaient dans une ivresse sauvage, et que le palais lui-même, tressaillant sous l'esprit du dieu, chancelait sur sa base et s'écroulait². Il est plus probable que la tragédie s'achevait sur l'humiliation et la défaite passagères de Dionysos dont la suite de la trilogie allait montrer la terrible revanche³.

On a conçu de manières très différentes le sujet des *Bassarides* dont il ne reste que quelques fragments insignifiants⁴. Selon l'opinion la plus ancienne et qui nous paraît aussi la plus vraisemblable⁵, la seconde pièce de la Lycurgie aurait représenté la folie qui s'empara de Lycourgos après son attentat contre la divinité ; dans cet accès de démence, il tuait son fils Dryas et sa propre épouse⁶. Revenu à la raison, il comprenait son infortune et le triomphe du dieu qu'il avait méconnu

1. Hermann a conjecturé (*a. c.*, p. 17 et 18), d'après les commentaires de Photius et d'Hésychius au mot ἄδασμος employé dans les *Edoniens* (Nauck, F. 62) que, au cours de cette dispute, Lycourgos ou un autre personnage menaçait Dionysos de la στέγη ἄδασμος, *domus gratuita*, la prison ; à moins, ajoute-t-il, que cette menace n'ait été proférée par Dionysos lui-même, prédisant ainsi à Lycurgue qu'il serait enfermé un jour dans une caverne, comme il arrivait à la fin de la trilogie.

2. Théorie de HAUPT (*o. c.*, p. 143) qui croit à une grande analogie entre les *Edoniens* et les *Bacchantes* d'Euripide.

3. HERMANN, *a. c.*, p. 19 ; M. CROISSET, *a. c.*, p. 91. Naevius avait composé un *Lucurgus*, mais on ne sait d'après quel modèle grec. Au début, un messager annonçait l'invasion bachique et Lycurgue prenait des mesures pour châtier les envahisseurs. On avait ensuite le récit de la capture des Bacchantes que Lycurgue faisait enchaîner et jeter dans un cachot. Liber, capturé lui aussi, était amené sur la scène, et un débat s'ensuivait avec Lucurgus. Quand celui-ci essayait d'infliger de mauvais traitements au dieu, la catastrophe se produisait, amenée peut-être par la foudre de Zeus qu'avait invoquée Bacchus. On voit que Naevius avait condensé une vaste matière dans une seule pièce ; il se pourrait qu'un drame postérieur aux œuvres de Polyphradmonet d'Eschyle lui eût déjà offert le modèle de cette condensation (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 55 sq.).

4. NAUCK, F. 23, 24, 25.

5. V. WELCKER, *Nachtrag*, p. 115 ; ROULEZ, *Annali*, XVII, 1845, p. 112 ; BRUNN, *Id.*, XXII, 1850, p. 341 ; MICHAELIS, *Id.*, XLIV, 1872, p. 252 ; JATTA, *Id.*, XLVI, 1874, p. 199 ; AHRENS, *Aesch. fragm.*, p. 179. Ces auteurs s'inspirent des récits d'APOLLODORE, *Bibl.*, III, 5, 1 et HYGIN, f. 132. HAUPT (*o. c.*, p. 155) admet bien, aussi, que ces deux mythographes dérivent d'Eschyle, au moins pour l'essentiel (il repousse, notamment, dans le récit du premier, ἀκρωτηριάσας αὐτόν (ou αὐτόν), et, dans le récit du second : *ebrius matrem suam violare voluisset*) ; mais, comme on le verra par la suite, il voit dans la folie meurtrière de Lycourgos le sujet, non pas des *Bassarides*, mais des *Néaniscoi*.

6. APD., l. c. Λυκούργῳ δὲ μανίαν ἐνεποίησε Διόνυσος· ὃ δὲ μεμνηὼς Δρύαντα τὸν παῖδα, ἀμπέλου νομίζων κλῆμα κόπτειν, πελέκει πλήξας ἀπέκτεινε, καὶ ἀκρωτηριάσας αὐτὸν ἐσωφρόνησε. Certains éditeurs accentuent αὐτόν et voient là un trait correspondant à l'indication d'HYGIN, l. c. : *hic (L.) traditur unum pedem sibi pro vitibus excidis* (v. HERMANN, *a. c.*, p. 19). Mais cette dernière phrase, considérée par SCHMIDT (*Hyg. fab.*, p. 114) comme une glose, est, en effet, une addition qui appartient à un cycle de concepts tout différents (v. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2194). D'ailleurs, la leçon ἀκρωτηριάσας αὐτόν n'est pas, quoique dise HAUPT (*o. c.*, p. 155), en contradiction avec ἀπέκτεινε. Cette leçon est adoptée par le plus récent éditeur d'Apollodore, Frazer, qui reconnaît dans ce trait (*Library*, I, p. 328, n. 1) la pratique du μασχάλισμός ou μασχάλισμα. Le détail du meurtre de l'épouse n'est que dans Hygin.

et offensé. Dionysos apparaissait ici en vainqueur dans toute sa redoutable puissance.

On oppose à cette restitution fort plausible une théorie fondée sur un texte d'Eratosthène¹. Orphée, nous est-il dit, faisait peu de cas de Dionysos et proclamait Hélios-Apollon comme le plus grand des dieux : ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῷ ἔπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὡς φησιν Αἰσχύλος ὁ ποιητής, αἵτινες αὐτὸν διέσπασαν καὶ τὰ μέλη διέβριψαν χωρὶς ἔκκαστον. Déjà, Hermann concluait de là que, étant donné la simplicité des sujets d'Eschyle, la tragédie entière devait consister dans la mort d'Orphée²; le châtement était infligé au rebelle par les Bassarides qui formaient le chœur, et les Muses intervenaient sans doute à la fin de la tragédie pour pleurer leur disciple et lui rendre les derniers devoirs³. Ces conjectures de Hermann ont été reprises par Haupt qui a essayé d'y apporter un certain nombre de précisions⁴. Le fragment si obscur conservé par Héphestion⁵, appartient, d'après lui, au chœur menaçant de la vengeance divine un adversaire de Dionysos. C'est au chœur, également, qu'il faudrait rapporter un autre tétramètre bachiaque où l'on proclame que Dionysos et Apollon sont un seul et même dieu⁶. Au témoignage d'Eratosthène, Orphée considérait Hélios comme le plus grand des dieux et il le dénommait aussi Apollon⁷. Nous aurions là le point de départ de la discussion qui éclatait entre Orphée et le chœur, Orphée, voyant Apollon dans Hélios, les Bacchantes y reconnaissant leur maître Dionysos qu'elles arrivaient ainsi à identifier avec Apollon. Telle était l'origine du conflit qui n'était résolu que par la mort d'Orphée. Haupt juge probable que la catastrophe n'éclatait pas sous les yeux des spectateurs, et que le meurtre était accompli, non par les Bassarides asiatiques du chœur, mais par les Bassarides thraces qui erraient sur le Pangée⁸. Au dénouement, alors que le trépas d'Orphée avait été annoncé par un des ses compagnons ou quelque pâtre, la Muse apparaissait, portant la tête du chantre inspiré; elle racontait comment, avec ses

1. Théorie déjà émise par HERMANN, *a. c.*, p. 19 sq. V. ERAT., *Catast.*, 24, p. 140 et scol. Germ., p. 84, 11. V. NAUCK, p. 9.

2. Hermann supposait, d'ailleurs, que, déjà dans les *Edoniens*, Orphée était mis en antagonisme avec Dionysos. Il rapportait à Orphée le F. 60 où il lisait : ἀλλ' ὅς ἄριστος εἴθυνεϊ, *muta qui insensata aget*? V. ROULEZ, *Annali*, XVII, 1845, p. 126 : « On peut croire qu'Orphée intervenait dans les *Edoniens*, comme intervient Tirésias dans les *Bacchantes* d'Euripide, mais dans un sens tout différent. Il repoussait le nouveau culte et ne faisait que confirmer Lycurgue dans ses sentiments hostiles envers Dionysos ». V., contre ces hypothèses, HAUPT, *o. c.*, p. 145.

3. ERAT. et scol., *l. c.*

4. HAUPT, *o. c.*, p. 143-147.

5. NAUCK, F. 23. D'après Haupt, ce fragment pourrait, en omettant l'inexplicable ἐπ' ἔργοις, se traduire ainsi : *taurus videtur initio cornibus nescio quem petere, ubi primum vero ille eum praeoccupaverit, praecurret*. Le taureau en question serait Dionysos.

6. NAUCK, *Inc. Fr.* 341. V. aussi, *ib.*, le texte de Macrobe où le vers est cité.

7. ERAT. et scol., *l. c.*

8. De même, dans ses *Bacchantes*, Euripide distingue les Bacchantes asiatiques du chœur des Bacchantes thébaines qui déchirent Penthée (HAUPT, *o. c.*, p. 146).

sœurs, elle avait recueilli ses membres épars, et annonçait les honneurs divins qui allaient lui être rendus¹.

La théorie qui vient d'être exposée, sur le contenu des *Bassarides*, se heurte, nous semble-t-il, à de sérieuses difficultés². La principale est que l'unité de la trilogie paraît bien compromise si toute une partie était consacrée, non plus à Lycurgue, mais à Orphée³. Sans doute, ils'agissait toujours des adversaires de Dionysos et du triomphe de ce dernier, mais le titre traditionnel de Λυκούργεια ne prouve-t-il pas que c'était autour du roi des Edoniens que gravitait l'œuvre entière⁴? Par ailleurs, la tragédie des *Bassarides*, telle qu'on l'a esquissée plus haut, ne serait guère qu'un débat d'ordre religieux et, la scène finale mise à part, elle semblerait bien vide d'éléments proprement dramatiques. En revanche, Haupt se voit obligé de concentrer⁵ dans les *Néaniscoi* toute l'action que d'autres répartissent entre les deux pièces et, outre que cette complication s'accorde mal avec la simplicité ordinaire d'Eschyle, il en résulte, au point de vue de l'ensemble, un déséquilibre fâcheux. Remarquons, aussi, que le texte d'Eratosthène se concilie parfaitement avec l'hypothèse que l'histoire d'Orphée, loin d'être

1. Ainsi, sur ce point encore, Euripide se serait inspiré d'Eschyle quand il a montré Agavé portant la tête de Penthée (HAUPT, *o. c.*, p. 147). Ce n'est guère que dans le second quart du v^e siècle qu'on voit apparaître le motif d'Orphée jouant de la lyre en présence de Thraces émerveillés (v. *L^e Berl. Winck.-Progr.*, 1890, pl. II) ou déchiré par les femmes furieuses. Furtwängler, quia étudié ces monuments et qui pensait, lui aussi, que les *Bassarides* avaient trait à la mort d'Orphée (Orphée jouant de la lyre en l'honneur d'Apollon était attaqué par les Bacchantes conduites par Dionysos), a admis que ces peintures révélaient l'influence de la tragédie d'Eschyle (v. *L^e Berl. Winck.-Progr.*, p. 154 sq. ; et, notamment, p. 163-164). Haupt objecte, cependant, que, sauf peut-être en ce qui concerne la peinture reproduite par GERHARD, *Trinksch. u. Gef.*, II, J, 3, ces œuvres sont d'un caractère trop général pour qu'on puisse rien affirmer. Orphée, ajoute-t-il, ne devint pas célèbre auprès des artistes parce qu'Eschyle l'avait produit au théâtre, mais parce que le Thrace et ses légendes passèrent à l'ordre du jour après l'expédition de Cimon. Eschyle et les peintres céramistes seraient plutôt des témoins concordants, mais sans dépendance, de l'intérêt qu'on porta alors aux choses de ce pays (HAUPT, *o. c.*, p. 147-48). V. aussi les objections faites à Furtwängler par NIESTROJ, *Observ. arch. ad Aesch. fab. pertinentes*, p. 10.

2. V. déjà WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 326.

3. Une affirmation catégorique de HAUPT, *o. c.*, p. 145 (*Orphei fatorum narrationem interpositam minime continuum justumque ordinem tetralogiae corrupisse satis apparet*) fait ressortir cette difficulté plutôt qu'elle ne la résout. Si les plus anciennes tétralogies d'Eschyle ont pu se composer de pièces détachées, comme il est encore manifeste pour l'ensemble produit en 472, *Phineus*, les *Perses*, le *Glaukos*, le *Prométhée satyrique*, ses tétralogies les plus récentes, *Œdipodie* (467), *Lycurgie* (466-459), *Orestie* (458) forment des systèmes bien suivis et liés. V. CROISSET, *a. c.*, p. 95.

4. V. MICHAELIS, *Annali*, 1872, p. 252, n. 1 ; Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2193. « L'unité de titre suffit à établir l'unité générale du sujet, et la connexité des quatre pièces réunies sous une même dénomination est en quelque sorte évidente ». M. CROISSET, *a. c.*, p. 89, qui ajoute, en note : « Je suis même surpris que cette raison n'ait pas empêché G. Hermann de s'égarer comme il l'a fait à propos des *Bassarides* ». Il est vrai qu'on a soutenu l'identité d'Orphée et de Lycourgos (MACCHIORO et BENDINELLI, *Neapolis*, I, 2, 1913, p. 141), mais cette identité, fût-elle exacte au point de vue du caractère mythique des deux héros, ne prouve absolument rien au point de vue littéraire qui nous occupe.

5. Hermann, de son côté, avait dû complètement sacrifier le trait de la folie meurtrière (*a. c.*, p. 24).

le sujet des *Bassarides*, y était simplement rappelée comme un avertissement à Lycourgos. Ces rappels de légendes diverses ne sont pas rares, surtout dans les parties lyriques, et les tragédies conservées d'Eschyle en offrent plusieurs exemples ¹. Objectera-t-on, enfin, que le chœur des *Bassarides*, fort bien approprié à la représentation du châtiment d'Orphée, l'était beaucoup moins à celle de la folie meurtrière de Lycurgue? C'est là un avis que nous ne saurions partager ². Ce chœur impétueux de Bacchantes thraces convenait tout autant, semble-t-il, à un drame consacré à l'attentat de Lycourgos contre les siens. Elles symbolisaient l'égarement envoyé par le dieu; elles le provoquaient peut-être. C'était parmi leurs danses et leurs chants que Lycourgos immolait ceux qui lui étaient le plus chers. Elles exaltaient l'horrible massacre; elles le tournaient à la gloire de leur dieu et à leur propre gloire. Le thiase, d'abord humilié avec Dionysos, se trouvait maintenant associé à sa vengeance et à son triomphe ³.

En somme, il nous paraît bien préférable de voir le sujet des *Bassarides* dans la deuxième partie du récit d'Apollodore et de la courte fable d'Hygin ⁴. C'est aux *Bassarides* et non pas aux *Néaniscoi* qu'il faut rattacher l'évocation de la sanglante démente de Lycurgue, et c'est donc avec la première, et non pas avec la seconde de ces tragédies, qu'il faut mettre en relation les nombreuses peintures de vases qui représentent le même sujet ⁵.

1. ROSCHER, *Lex., a. c.*, p. 2193. On pourrait même se demander si l'expression ὡς φησὶν Ἀίσχύλος ne porte pas uniquement sur τὰς Βασσαρίδας, l'autorité du poète étant simplement invoquée pour le nom donné aux Bacchantes thraces. Cela constituerait un indice de plus que le véritable titre d'Eschyle était Βασσαρίδες (cf. sc. AR., *Thesm.*, 135), les porteuses de βασσάραι; v. *Etym. M.*, p. 195, 5 : λέγονται βασσάραι χιτῶνες οὓς ἐφόρουσαν αἱ Θράκikai Βάκχαι. On sait pourtant que le titre de βασσάραι est celui qui est transmis par la plupart des sources anciennes (V. НАУСК, p. 9).

2. Notons, d'ailleurs, que, dans l'hypothèse de Haupt, ce ne sont pas les *Bassarides* du chœur qui agissent elles-mêmes contre Orphée; v. *supr.*, p. 67.

3. WELCKER, *Nachtrag*, p. 115-16. En vérité, un seul argument pourrait, au premier abord, faire douter qu'Eschyle ait représenté la folie meurtrière de Lycourgos, soit dans les *Bassarides* comme nous croyons qu'il l'a fait, soit encore dans les *Néaniscoi*, selon la théorie de Haupt. Pourquoi Sophocle qui, dans *Antigone*, v. 955 sq., rappelle — d'après Eschyle, tout le monde en convient — la réclusion de Lycourgos dans une caverne de la montagne, ne dit-il rien de la démente sanguinaire par où avait commencé son châtiment (la μανία dont il est question chez Sophocle ne désigne en effet, comme chez Homère, que l'égarement sacrilège qui pousse le héros à s'attaquer aux dieux)? Ce silence de Sophocle devrait-il nous incliner à voir dans la folie meurtrière de Lycurgue une invention due à quelque tragique postérieur dont s'inspireraient, précisément Apollodore et Hygin? (C'est la théorie de Rapp, ap. ROSCHER, *Lex., a. c.*, p. 2193 sq.). Nous ne le pensons pas, car Sophocle, dans le chœur en question, ne rappelle le destin de Lycourgos qu'en fonction de celui de la jeune fille qui va être ensevelie vivante. Il ne voulait insister que sur ce qu'il y avait de commun dans le châtiment de la vierge innocente et du roi impie. Les autres rapprochements qu'il institue sont faits, aussi, avec des héros et une héroïne qui ont subi une dure réclusion (V. MASQUERAY, *Sophocle*, I, p. 112 n. 1 et 113, n. 2).

4. Le F. 23 serait donc une menace à l'égard de Lycurgue (v. VECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 488).

5. C'est une conséquence de la théorie de RAPP (v. *supr.*, n. 3, et p. 64, n. 3) qu'il ne voit, dans ces monuments, que le reflet d'œuvres postérieures à Eschyle. Il les rattache à

A. Cratère du Musée de Naples ¹ (fig. 18). — Lycurgue (ΛΥΚΟΠΡΟΣ), armé d'une double hache, s'élance sur son fils qui, à genoux et les bras levés, demande grâce.



fig. 18.

B. Amphore de Ruvo ² (fig. 19). — Devant un édifice à colonnes, Lycurgue, encore armé de la double hache, va immoler son fils agenouillé qu'il a saisi par la nuque. Vers la droite, la femme de Lycurgue ³ ou une canéphore ⁴ s'éloigne avec épouvante. Elle a laissé tomber la patère représentée dans

le champ et destinée à quelque sacrifice, comme l'indiquent les rameaux de laurier et de myrte. A gauche, un homme barbu se



Fig. 19.

cache la figure dans la main, d'un air de profonde affliction ⁵. Au-dessus de l'édifice, on distingue le buste de Lyssa à demi enveloppée dans son manteau.

deux tragédies différentes selon qu'ils représentent le meurtre du seul Dryas (cf. Apollodore) ou le meurtre de Dryas et de sa mère (cf. Hygin) V. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2194.

1. Cette peinture est certainement la plus ancienne. Rep. *Mus. Borb.*, XIII, 29 = ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, f. 1 et notre fig. 18.

2. *Annali*, XLVI, 1874, p. 194 sq. (JATTA). Tav. d'agg. R. = REINACH, *Rép.*, 331, 1 et notre fig. 19.

3. JATTA, *a. c.*, p. 197 ; RAPP, *a. c.*, p. 2196.

4. HAUPT, *o. c.*, p. 153.

5. Un chien l'accompagne comme un voyageur ou, selon HAUPT (*o. c.*, p. 149), un chasseur.

C. Fragment d'amphore apulienne, trouvé à Paestum¹ (fig. 20). — Lycurgue s'élance, furieux, hors des portes de son palais. On remarque, dans sa main droite, les restes d'une hache et il tenait, semble-t-il, un pied de vigne dans sa main gauche. L'ensemble paraît avoir comporté quatre personnages et l'on doit supposer, à l'extrémité droite, la présence de Dryas ou de Lyssa. Il est probable que la figure de femme dont la partie supérieure est détruite et qui formait, avec Lycurgue, le centre de la composition, était la reine des Edoniens². La femme qui s'enfuit vers la gauche serait une simple suivante³.



Fig 20.

D. Amphore de Ruvo, du Musée Britannique⁴ (fig. 21). — Lycourgos toujours armé de la double hache, est sur le point de frapper son épouse ; il a fait déjà une première victime dont le corps inanimé est emporté par un jeune homme et une jeune femme. A gauche se tient, suivi d'un pédagogue, un autre jeune homme qui, tout en faisant un geste de déploration, semble adjurer Lycurgue de ne pas commettre un nouveau crime. Au-dessus de ces personnages, séparant les deux registres de la peinture, un autel où brille la flamme et une hydrie renversée. Le centre de la zone supérieure est occupé par une Erinyes ou par Lyssa⁵, dont le vol se détache sur un vaste nimbe flamboyant. Elle plonge vers Lycourgos, dardant contre lui son aiguillon et sa

1. Collect. Fiedler, à Dresde (*Arch. Anz.*, VI, 1891, f. 9, p. 24 = notre fig. 20).

2. Opinion différente de HAUPT (*o. c.*, p. 151). Ce serait aussi une suivante.

3. TREU, *Arch. Anz.*, id., p. 23.

4. *Cat.*, F 271. *Rep. Mon. d. Inst.*, V, 22 = REINACH, *Rép.*, I, p. 140 et notre fig. 21 ; HAUPT, *o. c.*, pl. III. Cf. BRUNN, *Annali*, XXII, 1850, p. 330 sq.

5. ROSCHER, *Lex.*, a. c., p. 2196.

main gauche entrelacée de serpents. A gauche, Arès et une Nymphé ; à droite Hermès qui semble apporter un message à Apollon ¹.

E. Amphore d'Anzio, du Musée de Naples ² (fig. 22). — Comme sur la peinture précédente, Lycourgos a déjà frappé son fils dont une jeune femme soutient le corps défaillant, et il s'apprête à asséner un coup de hache à sa femme qu'il tient à terre. A droite est accroupi un faune ³. En haut, nous trouvons encore une personnification de la vengeance ou de la folie ; à côté, visible à mi-corps, une Bacchante, la tête renversée, lève son tympanon.



Fig. 21.

F. Fragment d'un cratère d'Apulie, du Musée de Tarente ⁴. — Lycurgue, qui a déjà tué sa femme allongée derrière lui, va lancer sa double hache contre son fils ou les assistants ⁵.

G. Amphore de Munich ⁶. — Lycurgue, armé cette fois d'une épée, soutient le corps de sa femme morte. Une Furie darde vers lui un

1. Selon BRUNN, *a. c.*, p. 340 sq., Hermès apporterait à Apollon delphique l'ordre de proclamer nécessaire le châtement de Lycurgue (v. sur cet oracle, le récit d'APOLLODORÉ, *l. c.*) ; la nymphe placée à gauche serait une nymphe du mont Pangée ; quant à Arès, divinité particulièrement honorée chez les Thraces, il figurerait ici comme protecteur de Lycourgos (v. NONNOS, *Dionys.*, XXI, 130). Lyssa, personnification de la folie est ici l'instrument de la vengeance de Dionysos, comme elle est, dans *Hercule furieux*, l'instrument de la vengeance de Héra.

2. N° 3237. MILLINGEN-REINACH, *Peint. de Vases*, p. 93, pl. I = notre fig. 22 ; BAUMEISTER, *Denkmäler*, f. 918.

3. Ce Faune correspond peut-être à la Nymphé du Pangée sur D.

4. *Neapolis*, I, 2, 1913, p. 139, f. 5.

5. MACCHIORO et BENDINELLI, *Neap.*, *a. c.*, p. 139. Il n'y a, par contre, aucune raison de rattacher à la *Lycurgie*, avec ces auteurs (p. 140-41) un autre fragment de vase du Musée de Tarente (f. 6).

6. N° 853. ZOEGA, *Abhandl.*, ed. WELCKER, pl. I, 3 ; DUBOIS-MAISONNEUVE, *Introd.*, pl. XXVI, 1.

serpent. Dionysos s'avance de la gauche, avec le geste de donner un ordre, et Hermès est assis sur un rocher ¹.

H. Amphore de Ruvo, du Musée de Naples ² (fig. 23) — Sur cette peinture, qui offre plusieurs détails inédits, on voit Lycourgos brandissant des deux mains sa double hache, arrêté par un jeune homme ³ qui l'enserme vigoureusement à la taille. La reine menacée cherche un refuge auprès d'une divinité où l'on reconnaît généralement Cottys. A gauche de ce motif central, deux Bacchantes, s'accompagnant du tympanon, se livrent aux transports de la danse ; à droite, après une



Fig. 22.

Erinys, une autre Bacchante danse également devant deux divinités assises, le thyrses à la main, Dionysos et Ariane. Le drame sanglant qui se déroule laisse les Bacchantes insensibles et n'altère nullement

1. Dryas n'est pas représenté. L'amphore de marbre Corsini (WELCKER, *Ant. Denkm.*, II, 3, 8) ne montre vraisemblablement pas Lycourgos tuant sa femme (HAUPT, *o. c.*, p. 151), mais plutôt l'agression du roi contre une Ménade (v. MICHAELIS, *Annali*, 44, 1872, p. 258 et 262, et ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2200). Il en est de même d'une amphore de marbre du Vatican (*Mon. d. Inst.*, IX, 45 ; ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2199, f. 3). C'est en regardant de telles œuvres que l'on comprend, dit MICHAELIS, (*a. c.*, p. 259) comment l'histoire de Lycurgue pouvait être matière de ballet (LUC., *De Salt.*, 51). Un des côtés du sarcophage Mattei (MATZ-DUHN, *Ant. Bildw.*, n° 2269) représentait le meurtre de la reine des Edoniens. La figure de cette dernière a, d'ailleurs, disparu. Il ne reste que le fils de Lycurgue, représenté comme un petit enfant qui embrasse les genoux de son père. Le sarcophage Borghèse (*Denkm. d. alter Kunst*, II, p. 37, 441) offre, ainsi que plusieurs autres monuments, l'épisode d'Ambrosia qui semble être une création de l'époque alexandrine (v. MICHAELIS, *a. c.*, p. 255 ; ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2195 et 2201).

2. N° 3219. *Mon. d. Inst.*, IV, 16 = REINACH, *Rép.*, I, p. 125, B et notre fig. 23 ; ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, f. 2, p. 2198. Cf. ROULEZ, *Annali*, XVII, 1845, p. 111 sq.

3. *Juvenis quidam* (HAUPT, *o. c.*, p. 150), ou *Dryas* (ROULEZ, *a. c.*, p. 115 ; ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2197).

la sérénité du groupe divin. Des pierres, des plantes indiquent un cadre rustique, et le jarret d'un animal, semé dans le champ, paraît être une allusion à quelque sacrifice interrompu.

Les diverses peintures que nous venons d'examiner appartiennent toutes, probablement, au iv^e siècle, mais elles peuvent, au point de vue technique, se diviser en deux groupes, l'un, composé de B et de C, où l'influence matérielle du théâtre semble encore proche¹, l'autre,



Fig. 23.

réunissant des œuvres d'une valeur esthétique plus haute, et dans lesquelles on a pensé reconnaître des souvenirs du grand art². Si le décorateur montre tantôt deux victimes et tantôt une seule, si l'ordre des faits et le détail des circonstances n'est pas toujours le même³, il y a, cependant, entre ces œuvres

de curieux éléments communs. Non seulement D et E présentent le meurtre de la mère succédant à celui du fils⁴, mais on voit sur ces deux peintures, et dans une similitude remarquable, Lyssa qui darde son trait contre Ly-

1. Edifice central et vêtement de Lycurgue sur C.

2. HAUPT, *o. c.*, p. 154, n. 1. On se souvient que, parmi les peintures qui ornaient le temple de Dionysos Eleuthèreus à Athènes, il y en avait une relative au châtimement de Lycourgos (PAUS., I, 20, 3 ; *Rec. Milliet*, n° 392). Roulez estimait que ces œuvres avaient été exécutées peu d'années après la *Lycurgie*, et sous l'influence de cette dernière en ce qui concerne notre héros. Il considérait la plupart des vases peints étudiés ci-dessus comme des imitations plus ou moins libres de la grande composition du temple représentant le châtimement de Lycourgos. Il trouvait particulièrement une confirmation de son hypothèse dans H dont il prône le mérite artistique (*a. c.*, p. 113 et 116). Rapp (*ap. ROSCHER, a. c.*, p. 2197) est beaucoup moins affirmatif ; il juge, avec raison, plus vraisemblable que le peintre du temple de Dionysos s'était inspiré non pas de la folie meurtrière de Lycourgos, mais de son châtimement proprement dit, de sa réclusion dans une caverne ainsi qu'il était raconté, on le verra bientôt, dans les *Néaniscoi*. Il y avait aussi, dans un temple de Mitylène, une peinture de Λυκούργος δεδεμένος (v. MICHAELIS, *a. c.*, p. 254 et ROSCHER, *Lex., a. c.*, p. 2194 ; cf. *Id.*, I, 1, p. 1082), et tel devait être également le motif de la peinture d'Athènes, de date plus récente, rappelons-le, que ne le supposait Roulez, ce qui n'exclut pas, d'ailleurs, la possibilité d'une influence d'Eschyle (v. *supr.*, p. 35). Quant aux analogies des vases peints étudiés dans ce chapitre, elles s'expliquent sans doute par l'action d'un autre grand tableau qui nous est inconnu.

3. Sur A et B, Lycurgue s'apprête à tuer son fils seul (sauf que, si la femme qui, sur B, s'enfuit vers la droite, est la reine des Edoniens, il y aurait là sans doute une allusion au meurtre ultérieur de l'épouse — C nous présente peut-être Lycurgue sur le point de commettre son double attentat. Sur D et E, Lycurgue tourne contre la reine l'arme avec laquelle il a déjà abattu son fils — G montre Lycurgue soutenant sa femme déjà morte ; aucune indication relative à Dryas, mais il se pourrait que l'auteur de cette composition abrégée eût supposé le cadavre déjà enlevé. — Il en serait de même pour H, à moins que Dryas n'ait pas encore été tué, et que ce soit lui qui tente si bravement d'arrêter Lycurgue. Sur cette dernière peinture, le forcené poursuit sa victime jusqu'à l'autel de la divinité.

4. B, aussi, peut-être.

courgos. Le buste de Lyssa est, aussi, visible sur B, et l'on trouve une Erinyes sur G et sur H. D'autre part, deux des peintures B et D font assister au meurtre de Dryas ou de la reine un personnage qui implore pour eux. Ajoutons, enfin, que plusieurs exemplaires semblent marquer que Lycourgos a été saisi de démence pendant qu'il accomplissait un sacrifice en l'honneur des dieux ¹.

On a pu, en se fondant sur ces indications concordantes, compléter ainsi les données de l'œuvre littéraire inspiratrice de ces peintures ² : Lycurgue, la hache à la main, faisait un sacrifice ³ en présence de sa famille. Lyssa, le démon de la rage, apparaissait tout à coup ⁴, et le roi, l'esprit égaré, tuait son fils et sa femme qu'il prenait pour des victimes ⁵ et souillait l'autel de leur sang. On pourrait, il est vrai, d'après un détail fourni par Apollodon et Hygin ⁶, se représenter différemment l'hallucination du malheureux : pendant le sacrifice, des rameaux de vigne jaillissaient brusquement autour de l'autel et, dans sa rage à extirper l'arbuste néfaste, Lycourgos aurait frappé les siens. Le roi, pense-t-on, était rentré dans le palais pour faire son offrande aux dieux ; c'est alors qu'arrivait Lyssa, et elle rentrait à son tour, après avoir dit au chœur par qui et pour quoi elle avait été envoyée. Suivait un stasimon interrompu par les cris des mourants et, bientôt, quelqu'un venait exposer sur la scène toute l'horreur de la catastrophe. Il est probable que la reine des Edoniens, sinon Dryas, jouait un rôle dans la première partie de la tragédie ⁷. On se souvient, d'autre part, que, sur B et sur D, un personnage dont l'attitude exprime la compassion assiste au massacre. S'il est peu vraisemblable qu'il en ait été réellement ainsi au théâtre, nous n'en aurions pas moins là, d'après Haupt, un reflet de la tragédie. Au moment où Lycourgos, revenu à la raison, s'apercevait de la grandeur de son crime, un ami devait arriver pour le plaindre et le consoler, tout comme fait Thésée dans l'*Héraclès* euripidéen ⁸.

Dira-t-on maintenant, à ce propos, que l'interprétation de nos monuments figurés est trop déterminée par le souvenir de l'*Héraclès*

1. B, C (cf. HAUPT, *o. c.*, p. 149) ; D, H. (Cf. HAUPT, *o. c.*, p. 152).

2. Nous suivons HAUPT, *o. c.*, p. 152 sq. Haupt, d'ailleurs, conformément à ce qui a été dit plus haut, attribue tous ces détails aux *Néaniscoi* et non pas aux *Bassarides*.

3. Peut-être à Apollon (HAUPT, *o. c.*, p. 153).

4. Sans doute sur le toit du palais, comme dans *Hercule Furieux*. Haupt suggère (*o. c.*, p. 152) que Lyssa, accompagnée par Iris chez Euripide, l'était peut-être ici par Hermès qui apparaît en effet sur D et sur G.

5. Comme Agavé prend Penthée pour un lion.

6. APD. et HYG., *l. c.* : ἀμπέλου νομίζων κληῖμα κόπτειν — *tunc vites excidere est conatus*. Rappelons que, sur C, on a cru voir un pied de vigne dans la main gauche de Lycurgue.

7. Selon HAUPT (*o. c.*, p. 154), le Dryas d'Eschyle aurait été conçu comme étant encore tout petit. V. la représentation du sarcophage Mattei (v. *supr.*, p. 73, n. 1).

8. HAUPT, *o. c.*, p. 154 ; cette idée est suggérée par JATTA, *Annali*, 1874, p. 197.

Mainoménos, ou, plutôt, que ces monuments dépendent d'un drame postérieur à Eschyle et à Euripide, et traitant, précisément sur le modèle de l'*Héraclès* de ce dernier, l'histoire de la folie de Lycurgue ? Mais si le fait que l'*Héraclès Mainoménos* s'impose pour nous servir de guide doit nous incliner à admettre l'existence d'une tragédie sur la folie de Lycurgue présentant, avec l'*Héraclès Mainoménos*, des ressemblances telles que l'une de ces œuvres devait avoir subi l'influence de l'autre, rien n'autorise à conclure à la priorité d'Euripide, tandis qu'on a pu déduire au contraire, de certaines observations de Wilamowitz ¹, que c'était Euripide qui, dans l'espèce, avait été l'imitateur. On avait donc composé avant 424, date de l'*Héraclès Mainoménos*, un *Lycurgue furieux* qui a inspiré, outre Euripide, les céramistes du iv^e siècle, et il paraît évident que cette tragédie si célèbre ne devait pas être autre que les *Bassarides* d'Eschyle ².

Les *Bassarides* montraient le premier châtiment de Lycourgos, celui qu'il s'infligeait lui-même, peut-on dire, sous l'inspiration de la folie envoyée par le dieu ; l'attentat qu'il commettait contre les siens le plongeait dans le désespoir et le couvrait d'une effroyable souillure, C'est une théorie généralement acceptée que les *Néaniscoi* avaient trait à la suite du châtiment de Lycurgue, tel qu'il est rapporté dans l'*Antigone* de Sophocle ³. Bien que ce poète ne rattache la punition dont il parle qu'à la faute initiale contre Dionysos, il est permis de croire que, dans la pièce d'Eschyle, l'intérêt dramatique était renouvelé par le déchaînement de quelque fléau public présenté comme une conséquence du meurtre et qui ne cesserait, déclarait un oracle, que lorsque le criminel aurait expié son forfait. Ce renseignement nous est fourni par Apollodore ⁴ dont le témoignage peut très bien être concilié avec celui de Sophocle, à l'exclusion du détail du mythe sur la mort de Lycourgos déchiré par des chevaux, détail qui reparait dans Hygin ⁵ sous une forme un peu différente, et qui provient sans nul doute d'une contamination ⁶. Donc, la stérilité et la famine s'étant abattues sur le pays, l'oracle décrétait que la pros-

1. *Heracles*, II², p. 204 sq. ; (cf. HAUPT, *o. c.*, p. 153).

2. Bien entendu, quand nous disons *Bassarides*, Haupt dit toujours *Néaniscoi*. Il n'est pas surprenant qu'Euripide, dans l'*Héraclès*, se soit souvenu des *Bassarides*, puisqu'il semble bien s'être souvenu, dans les *Bacchantes*, de certaines situations des *Edoniens*. (V. *supr.* p. 65, n. 3).

3. *Ant.*, v. 955 sq. Haupt lui-même accepte partiellement cette théorie puisqu'il retrouve dans Sophocle la fin des *Néaniscoi*, le souvenir des renseignements donnés par Dionysos lui-même au sujet du destin de Lycurgue (*o. c.*, p. 155). Walker qui partage sans doute l'opinion que la folie meurtrière de Lycourgos n'avait pas été traitée par Eschyle (v. p. 68, n. 5 ; 69, n. 3) pense que Dryas jouait un rôle dans les *Néaniscoi* (*Ichneutae*, p. 576).

4. *Bibl.*, I. c.

5. *Fab.*, 132.

6. Nous jugeons inacceptable l'explication proposée par WELCKER, *Nachtrog*, p. 120-21. Cependant, comme on le verra plus loin (p. 77, n. 5), L. Levi garde, pour la tragédie, le détail de la mort de Lycourgos.

périté ne reviendrait que si Lycourgos périssait. Les Edoniens, ne voulant pas frapper eux-mêmes leur roi, le conduisaient sur la Pangée et l'enchaînaient dans une caverne ¹, ce qui était, pensaient-ils, un sûr moyen de le vouer à la mort. Les *Néaniscoi* qui donnaient leur nom à la tragédie en formaient évidemment le chœur, mais qui étaient ces jeunes hommes ? Welcker voyait en eux les compagnons de Dionysos, les satyres qui exécutaient la seconde vengeance de leur dieu et qui, jouant un rôle bien différent de celui qu'ils remplissaient d'ordinaire, dans le drame satyrique, devaient aussi porter une appellation qui les distinguât et prévînt toute confusion ². Cette hypothèse a été vivement combattue par Hermann dont le point de vue paraît plus juste : les *Néaniscoi* étaient les jeunes Edoniens qui, ayant reconnu la puissance de Dionysos, se rangeaient à sa loi, célébraient ses louanges et son culte, et exécutaient ses décrets ³.

La tétralogie s'achevait par le Λυκοῦργος σατυρικός où le roi des Edoniens réapparaissait au milieu des satyres. Le contenu de ce drame est particulièrement obscur, et l'opinion a varié à cet égard selon la manière dont on envisageait le dénouement des *Néaniscoi*. Certains ont pensé, en effet, que la dernière tragédie du cycle s'achevait par une sorte d'apothéose ⁴ : Lycourgos enchaîné disparaissait mystérieusement ⁵ ; son expiation, dès lors, était considérée comme suffisante ; passant pour réconcilié avec Dionysos, il était conçu comme son prophète, comme une divinité ou, du moins, un héros appartenant désormais au cercle de Dionysos, et les Edoniens eux-mêmes l'associaient aux honneurs qu'ils rendaient au dieu ⁶. S'il en était de la sorte, on jugera probable que, dans le drame satyrique, Lycourgos présidait

1. APD., l. c. Les rares fragments ne donnent rien sur l'action de la pièce. Le n° 146 est purement descriptif ; le n° 147 offre une expression ἀρίστατον λῆμα qui, selon HERMANN (a. c., p. 25) s'appliquait peut-être à Lycourgos, HERMANN (ib.) rattachait aux *Néaniscoi* le F. inc. fab. 355 où il lisait d'ailleurs σῶγκονον (ms.) : *mixtisonum decet — dithyrambum aditare — communem Dionysos*, paroles dans lesquelles le chœur pouvait célébrer, d'après lui, l'accord final entre Dionysos et Lycurgue (cf. AHRENS, o. c., p. 180).

2. WELCKER, *Nachtrag*, p. 118-120.

3. HERMANN, a. c., p. 22.

4. HERMANN, a. c., p. 24 ; AHRENS, *Aesch. Fragm.*, p. 177 ; Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, a. c., p. 2193. Cf. J. GIRARD, *Le sentiment relig. en Grèce*, p. 335.

5. Il ne mourait donc pas comme le raconte APOLLODORE, (*Bibl.*, III, 5, 1). Toutefois, L. Levi, a repris, récemment, le témoignage de ce dernier (*Atena e Roma*, XII, 1909, p. 241 sq.).

6. Hermann s'appuie sur le texte du *Rhésos*, v. 972, où Lycourgos est appelé Βάκχου προφήτης, et sur un passage de STRABON, X, p. 471, d'où ressort l'assimilation faite par les Thraces de Dionysos et de Lycurgue. Il invoque aussi NONNOS, *Dionys.*, XXI, 155. Haupt, qui n'admet pas cette hypothèse, a cependant souligné, de son côté, que le dénouement des *Néaniscoi* montrait la fusion opérée entre la légende du Lycurgue grec, le Lycurgue, thessalien semble-t-il, d'Homère et de Phérécyde, et celle d'un Lycurgue divinité ou héros de la Thrace qui était assimilé à Dionysos. Ce héros, comme le démon Zalmoxis, devait séjourner dans une demeure souterraine, et c'est de là, sans doute, que les poètes tirèrent l'histoire de la réclusion de Lycurgue. Chez Eschyle et Sophocle, cette réclusion est un châtimement qui se substitue à celui de l'épopée (v. *supr.* p. 63), mais l'auteur du *Rhésos* a beaucoup mieux conservé le caractère primitif de ce détail légendaire (*Rhés.*, v. 970 sq.).

aux ébats de la troupe joyeuse plutôt qu'il n'en était la victime. Mais si, au contraire, il n'y avait, à la fin des *Néaniscoi*, ni réconciliation ni changement de nature, si Dionysos, se manifestant, prédisait le tourment éternel de son ennemi¹, le *Lycourgos* du drame satyrique devait plutôt continuer, sur un mode plaisant cette fois, à expier ses fautes ; il était le souffre-douleur des satyres dont la raillerie n'épargnait pas son infortune.

Bien que l'un des vers subsistants puisse paraître en faveur de cette dernière interprétation², on estimera sans doute peu vraisemblable, pour le dénouement des *Néaniscoi*, la persistance de la colère du dieu et l'annonce de la prolongation indéfinie d'un châtiment déjà bien rigoureux. Peu satisfaisants au point de vue du spectateur, de tels détails semblent mal s'accorder, aussi, avec la réprobation constante du poète pour toute espèce de démesure, avec son penchant à donner aux conflits humains ou divins une solution morale et conforme à l'équité. Nous admettrions donc plutôt un apaisement final qui se concilie beaucoup mieux, d'ailleurs, avec les témoignages établissant entre Lycurgue et Dionysos une amitié qui va même jusqu'à l'assimilation³. Nous avons vu plus haut quelles conséquences on devait tirer de là pour le rôle et l'attitude de *Lycourgos* dans le drame satyrique, à condition toutefois que ce drame évoquât un moment de l'action postérieure aux événements racontés dans les trois tragédies. On a cherché à établir, en effet, que le drame satyrique pouvait fort bien traiter un épisode s'intercalant parmi les événements des tragédies qui précédaient, et l'on a émis une troisième théorie, sensiblement différente des deux premières, sur le contenu du *Lycourgos satyricos*⁴ : ce drame eût offert le développement comique de la situation présentée à la fin des *Edoniens*, après la déroute de Dionysos et du thiasse bachique ; on y eût vu les Satyres prisonniers forcés de servir leur vainqueur⁵, dans une sujétion un peu analogue à celle de leurs congénères dans le *Cyclope* d'Euripide.

Si les rares vestiges du *Lycourgos satyricos* ne jettent aucune lumière dans ce problème si controversé, ils permettent du moins,

1. HAUPT, *o. c.*, p. 156.

2. F. 125, relatif à un bâillon qu'on va mettre ou qui, déjà, enserre la bouche du patient. Cf. HERMANN, *a. c.*, p. 29 ; mais v. *infr.*, n. 5.

3. V. *supr.*, p. 77, n. 6.

4. V. L. LEVI, *Intorno al drama satirico* (*Riv. di Storia ant.*, N. S., XII, 1908, p. 230 sq., et *Atene e Roma*, XII, 1909, p. 241 sq. Cf. WALKER, *Ichneutae*, p. 574). L. Levi a soutenu, à ce propos, au sujet du *Proteus*, le drame satyrique de l'*Orestie* une théorie toute contraire à celle de CROISSET, *Litt. grecque*, III, p. 396. Il s'appuie aussi sur l'exemple de la *Sphinx* où l'on voyait, dans sa jeunesse victorieuse, Œdipe que les *Sept contre Thèbes* représentent comme mort (v. 978). V. Appendice I.

5. Βάτχαι δὲ ἐγένοντο αἰχμάλωτοι καὶ τὸ συνεπόμενον Σατύρων πλῆθος αὐτῶ, dit APOLLODORE (*Bibl.*, III, 5, 1) ; cf. NONNOS, *Dionys.*, XX, v. 226-27 et 248-50. Sur les rapports entré Nonnos et les tragiques, v. LEVI, *a. c.*, p. 246, qui renvoie à la dissertation de KÖHLER. *Ueber die Dionys. des Nonnos. v. Panopolis*, Halle, 1853. D'après LEVI, *a. c.*, p. 247, le F. 125 se rapporterait précisément à Lycurgue enchaînant les Satyres.

semble-t-il, de préciser la nature d'un des thèmes utilisés dans la pièce, Le fragment 126 désigne comme un buveur de bière un personnage qui est vraisemblablement Lycourgos¹, et on a reconnu dans un autre fragment² le début d'un chant sur la manière de tirer une boisson de l'orge. On en peut conclure que la question de la *liqueur thrace* était agitée au cours du drame. Adversaire de Dionysos et ennemi de la vigne, Lycourgos était tout désigné pour soutenir la cause de la bière dans un débat sarcastique sur ses mérites comparés à ceux du vin dont les satyres, de leur côté, étaient spécialement qualifiés pour célébrer les vertus. L'antagonisme établi entre les deux breuvages eût été le rappel comique de la lutte qui remplissait la trilogie, et il n'est pas interdit de croire que, sur ce terrain encore, une entente devenait possible entre champions également altérés, l'opposition se résolvant dans les transports fraternels d'une commune ébriété, après de généreuses concessions faites par Lycurgue à la boisson rivale. Il faut bien reconnaître, d'ailleurs, que dans l'hypothèse où les satyres étaient prisonniers de Lycourgos, une contrainte exercée par le roi pour les forcer, non seulement à lui servir son breuvage, mais peut-être à le préparer et à y goûter eux-mêmes, eût constitué un spectacle assez plaisant, tout comme la ruse des satyres pour amener leur maître à expérimenter leur propre breuvage et la conversion d'abord grimaçante puis enthousiaste de Lycourgos à la souveraine liqueur. Le triomphe amical du vin n'était-il pas, en tout état de cause, le symbole le plus naturel de la puissance irrésistible du dieu, et concevrait-on un épilogue qui fût mieux approprié à une trilogie essentiellement dionysiaque ?

1. HERMANN (*l. c.*, p. 28) voyait aussi dans ce fragment un souvenir des cruautés de Lycurgue envers ses hôtes, et il renvoie sur ce point à NONNOS, *Dionys.*, XX, 149 181 et 344.

2. F. 126. V. AHRENS, *Aesch. Fragm.*, p. 181.

CHAPITRE II

NIOBÉ

« Niobé se souvint de manger, elle qui avait vu périr ses douze enfants ». Tel est l'exemple qu'Achille, dans Homère, cite à Priam afin qu'il consente à se distraire un instant de son deuil paternel¹. Il semble que, à cette conception réaliste de l'épopée, à ce rappel des droits de la nature, Eschyle ait voulu substituer l'image grandiose d'une douleur sans relâche et sans bornes, d'une douleur qui, ne connaissant plus qu'elle-même, aboutissait à la négation de la vie².

Loin d'embrasser dans sa tragédie toute l'histoire de Niobé³, Eschyle avait uniquement dépeint la passion de la mère si cruellement châtiée⁴, et le drame⁵ ne s'ouvrait, contrairement à celui de Sophocle, qu'après la mort des sept fils et des sept filles de l'héroïne⁶. Tout de suite, on

1. *Il.*, XXIV, 602 sq.

2. HEYDEMANN, *Berichte der sächs. Gesellsch.*, Ph. H. Kl., XXVII, 1875, p. 206.

3. La *Niobé* de Sophocle comportait une plus ample matière, puisque, tandis que la nouvelle de la mort des fils était apportée par le pédagogue, les filles étaient frappées sur le théâtre même (v. PEARSON, *Frag. of Soph.*, II, p. 94 sq.; (cf. *supr.*, p. 37) On pensait autrefois (HERMANN, *De Æsch. Niobe, Opusc.*, III, p. 38) qu'Aristote, dans sa *Poétique* (XVIII, 5), avait opposé sur ce point les deux poètes, à la grande louange d'Eschyle pour avoir traité la légende *κατὰ μέτρος*. Mais, si, en dépit de quelques doutes (v. NAUCK, p. 51), il paraît bien avoir été réellement question, dans ce passage, de la *Niobé* d'Eschyle, l'autre poète mentionné par Aristote — d'ailleurs avec ou sans intention d'opposition (v. WECKLEIN, *Æsch. fragm.*, p. 549; *Poët.*, éd. Wahlen, p. 41 et 168; éd. Hatzfeld-Dufour, p. 57) — était Euripide et non Sophocle substitué par correction — Welcker supposait (*Æsch. Tril.*, p. 342-47) qu'Eschyle avait fait de l'histoire de Niobé la matière d'une trilogie : les offenses de Niobé à Létô et le meurtre des enfants auraient été racontés dans les *Τροφοί*; les *Προπομποί* auraient montré Niobé dans sa patrie lydienne et sa métamorphose en rocher. Mais les *Τροφοί* = *Διονύσου τροφοί* étaient, sans doute, un drame satyrique appartenant au même ensemble dramatique que *Σεμέλη* (v. NAUCK, p. 17). Toutefois, Wilamowitz, croit lui aussi (*Aischylos Interpretationen*, p. 57, n. 1) sans préciser d'ailleurs, le nom des pièces, que l'histoire de Niobé constituait une trilogie.

4. C'est l'opinion de HERMANN, *o. c.*, p. 41; WELCKER, *o. c.*, p. 344; STARK, *Niobe u. die Niobiden*, p. 35; HEYDEMANN, *Berichte*, p. 206; HAUPT, *Commentationes arch. in Æsch.* (*Diss. philol. Halenses*, XIII, 1897), p. 129.

5. WELCKER, *o. c.*, p. 345 et 351; WECKLEIN, *Æ. fragm.*, p. 548; HAUPT, *l. c.*, localisent le drame à Thèbes. Maass, au contraire (*Wien. Jahresh.*, XI, 1908, p. 29, n. 78), et WILAMOWITZ (*Interpret.*, p. 57, n. 1) le placent en Asie. V. *infr.*, p. 85, n. 3.

6. C'est la tradition des poètes tragiques (v. sc. EUR., *Phén.*, 159). Cf. APD., *Bibl.*, III, 5, 6.

voyait Niobé assise, muette et voilée, sur le tombeau de ses enfants¹, tandis que le chœur² rappelait la faute de la Tantalide, la colère des dieux et leur impitoyable vengeance³. Il invitait aussi Niobé à modérer sa douleur⁴, mais l'infortunée restait plongée dans son deuil⁵, insensible à cette voix consolatrice et aux objurgations d'une personne de son entourage qui était peut-être Antiope, la vieille mère d'Amphion⁶. A ce moment survenait Tantale⁷ qui réussissait enfin à tirer Niobé de son silence⁸.

Un dialogue s'engageait entre le père et la fille⁹, celle-ci racontant

1. *Ae. Vit.*, 5 ; sc. *Prom.*, 436 et 452. Cette attitude, que le poète prêtait encore à Achille, dans les *Phrygiens*, lui a valu, comme l'indique l'auteur de la *Vie*, les plaisanteries d'Aristophane. V. *Gren.*, 911 : « Je veux avant tout le convaincre (dit Euripide) de n'avoir été qu'un hâbleur, un charlatan, montrer par quels artifices, il donnait le change aux spectateurs niais formés à l'école de Phrynichos. Car, dès l'abord, il posait un personnage quelconque, tout enveloppé, un Achille, une Niobé, sans montrer leur visage, vrais mannequins de tragédie qui ne soufflaient pas le mot » (Trad. Willems) — Haupt pense que le tombeau était représenté par un tumulus analogue à celui des *Perses* ou à l'autel des *Suppliantes* ; la tragédie qui ne supposait aucun décor de fond devait être une des plus anciennes d'Eschyle (*o. c.*, p. 129 et 137 ; cf. WILAMOWITZ, *Interpret.*, p. 57 n. 1 et p. 244). On sait qu'on montrait le tombeau des Niobides aux portes de Thèbes (*PARS.*, IX, 16, 7 et 17, 1).

2. Ce chœur était composé de jeunes Lydiennes (WECKLEIN, *Ae. fragm.*, p. 548). On a reconnu une description de ce chœur dans le F. 155 que WECKLEIN (*o. c.*, p. 551) attribue à Amphion. Mais, d'une part, ce dernier ne jouait probablement aucun rôle dans la pièce (v. HAUPT, *o. c.*, p. 131) et, d'autre part, les vierges qui habitent près de l'Istros et du Phase (v. F. 155) ne sont pas des Lydiennes ; ce sont les Amazones à qui l'on ne pouvait comparer que des guerrières ou des chasseresses. L'objection est de HAUPT (*o. c.*, p. 130) qui croit que la comparaison était faite, non pas à propos des Lydiennes du chœur, mais à propos d'Artémis, et qui rattache le F. 155 à un récit du meurtre des Niobides. Selon d'autres (V. MAASS, *l. c.*, *supr.*, p. 80 n. 5) le chœur était composé des Nymphes du Sipyle.

3. WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 344 ; HAUPT, *o. c.*, p. 129. V. la suite du passage d'ARISTOPHANE, *l. c.* : « Puis le chœur lançait, tout d'une haleine, quatre séries de chants file à file, et eux se taisaient — D... Mais pourquoi le compère en usait-il ainsi ? — E. Par charlatanisme, afin que le spectateur attendît patiemment que la Niobé desserrât les lèvres. Et la pièce marchait » (Willems). La tragédie commençait donc par la parodos, à la façon des *Perses* et des *Suppliantes*, mais la parodos était sans doute encore plus longue que dans ce dernier drame.

4. HERMANN, *a. c.*, p. 46.

5. Elle restait muette ἕως τρίτου μέρους (*Ae. Vit.*, 5), cad. jusqu'à la troisième partie de la tragédie (v. M. CROISSET, *Rev. Et. gr.*, VII, 1894, p. 155 ; cf. *supr.*, p. 52, n. 8 et WILAMOWITZ, *Interpret.*, p. 57 et n. 1). HERMANN (*a. c.*, p. 43) et AHRENS (*Aesch. fragm.*, p. 219) gardent le texte ἕως τρίτης ἡμέρας. Niobé aurait été présentée aux spectateurs comme muette depuis déjà deux jours ; cf. EUR., *Hipp.*, 275. Id., C. ROBERT, *Bild u. Lied.*, p. 130).

6. WELCKER, *o. c.*, p. 345, proposait Tirésias. Antiope a été supposée par HAUPT *o. c.*, p. 133), d'après le vase peint dont nous parlerons plus loin.

7. Le rôle de Tantale paraît avoir été assez important (v. HERMANN, *a. c.*, p. 46 ; HAUPT, *o. c.*, p. 130) mais Niobé était protagoniste (v. HAUPT, p. 137). WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 345) ne fait pas figurer Tantale dans cette tragédie et rattache aux Προπομπὰς les deux fragments (158 et 159) qui appartiennent évidemment à ce personnage. Par contre, Welcker (cf. HERMANN, *l. c.*) attribue un rôle à Amphion qui, d'après lui, se tuait de désespoir et dont la mort était annoncée à Niobé sans qu'elle sortit de son mutisme. Wecklein admet aussi qu'Amphion prenait part au drame (*Aesch. fragm.*, p. 548 et 551). Selon HAUPT (*o. c.*, p. 131), Amphion, comme ses enfants, était supposé mort dès le début de la pièce.

8. Ahrens croit à tort (*o. c.*, p. 220) que Niobé s'entretenait avec le chœur avant l'arrivée de Tantale.

9. Hermann pense que Tantale, à son arrivée, ne savait rien des malheurs de sa fille

son malheur¹ et maudissant les dieux², Tantale essayant de la sauver de l'excès du désespoir et de lui démontrer que les larmes ne peuvent remédier à la mort³. Il cherchait ainsi, par des paroles persuasives, à l'éloigner du tombeau de ses enfants, et telle est la scène, pathétique entre toutes, qu'on croit bien reconnaître sur une belle amphore du Musée de Naples⁴ (fig. 24).

et qu'il ne la reconnaissait pas tout de suite dans le personnage voilé ; d'après lui, c'était un tiers qui racontait au roi le détail de la catastrophe (*o. c.*, p. 46-49). Cette théorie est d'autant moins probable qu'elle nous obligerait à recourir à l'hypothèse bien hasardeuse que Niobé était d'abord représentée par un mannequin. Dans les deux fragments 158 et 159 qui, d'après le témoignage de STRABON, XII, p. 580, et de PLUTARQUE *De Exilio*, c. 10, p. 603, A, appartenaient à Tantale, celui-ci vantait d'abord sa fortune puis constatait, bientôt après (μετ' ὀλίγον dit Plutarque), la fragilité des biens de ce monde. Hermann, qui lisait au début du F. 159 θυμός δὲ πιθανός, voit dans ces vers une réflexion philosophique provoquée par la vue de la femme voilée encore inconnue. Si l'on adopte, avec Nauck et Wecklein, la leçon οὐμός δὲ πότημος, il est clair que la révélation d'un malheur personnel a déjà eu lieu, soit dans l'intervalle qui séparait les deux fragments, soit dans le passage qui précédait le F. 158, Tantale n'insistant alors sur ses richesses que pour mieux faire ressortir la leçon morale : γίγνωσκε τὰνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν. Interprété de la sorte, le F. 158 s'accorderait aussi avec la donnée de Tantale connaissant, dès son arrivée, la catastrophe de sa famille. La nouvelle de cette catastrophe n'est-elle pas, justement, le motif le plus vraisemblable de sa venue ?

1. HAUPT (*o. c.*, p. 130), avec raison croyons-nous, attribue à Niobé elle-même le récit de la catastrophe. Il pense que le F. 155 en serait une parcelle (*v. sup.*, p. 81, n. 2). Il rattache encore à ce récit le F. 160 dans lequel il remplace (après AHRENS, *o. c.*, p. 221) κατὰθλώσω par κατὰθλώσε, Niobé racontant que Zeus avait embrasé le palais d'Amphion de sa foudre. Était-ce là un simple accompagnement de la vengeance de Lêtô et des Létoides, ou bien Zeus aurait-il voulu punir ainsi quelque parole ou quelque action sacrilège d'Amphion poussé à bout par le désespoir ? Dans la *Minyade*, Amphion était compté parmi ceux qui expient leurs fautes aux Enfers (PAUS., IX, 5, 8) ; d'après HYGIN (F. IX), il fut tué d'une flèche par Apollon dont il assiégeait le temple après le meurtre de ses enfants (cf. APD., *Bibl.*, III, 5, 6). Ovide le fait se suicider (*Met.*, VI, 271). Le F. 160 provient des *Oiseaux*, v. 1247 sq. ou Peisthétaire répond à Iris : « Sais-tu que, si Zeus m'ennuie davantage, son palais et la maison d'Amphion, je les embraserai par des aigles armés de feu ? » Le scoliaste nous avertit qu'il y a là, une parodie de la *Niobé* d'Eschyle ; mais ce poète avait-il écrit κατὰθλώσω, comme fait Aristophane, qui a très bien pu se permettre un changement de temps et de personne ? La première personne du futur impliquerait, semble-t-il, que Zeus jouait un rôle dans la tragédie, et annonçait ses intentions vengeresses. HERMANN (*a. c.*, p. 53 sq.) complète le passage au moyen des trois premiers vers prononcés par Iris, chez Aristophane, et lit : ὅπως μὴ... κατὰθλώση. Il attribue l'ensemble à Tantale rappelant — assez mal à propos — à Niobé qu'il l'a souvent mise en garde contre son orgueil. La correction d'Ahrens et de Haupt nous paraît bien préférable, mais est-elle nécessaire ? La parodie signalée ne consisterait-elle pas simplement dans le rappel imprévu, par l'adjonction de καὶ δόμους Ἀμφίονος, d'un fait de la tragédie eschyléenne ? Peut-être jugera-t-on que la parodie aurait plus de saveur si Peisthétaire retournait contre le palais de Zeus et la maison d'Amphion une menace que, dans la tragédie, Zeus proférait lui-même contre cette dernière ; elle est cependant suffisamment sensible si Peisthétaire menaçait de faire subir au palais de Zeus le sort que Zeus avait fait subir aux demeures d'Amphion. Le passage en question des *Oiseaux* contient divers souvenirs des tragiques (*v. HERMANN, a. c.*, p. 52 ; WECKLEIN, *Aesch.*, *fragm.*, p. 553) ; il se pourrait que la *Niobé* fût uniquement rappelée par καὶ δόμους Ἀμφίονος et que le vers suivant, κατὰθλώσω etc. se rattachât à une autre tragédie.

2. Sans doute faut-il lui attribuer le F. 156, la maxime réprouvée par PLATON (*Rep.*, II, 380, A). HERMANN y voit (*a. c.*, p. 47) le début du récit de la mort des Niobides. Haupt propose (*o. c.*, p. 133) de rapporter ces vers aux consolations d'Antiope. Le F. 162 appartient certainement à Niobé (STRAB., XII, p. 580) ; il faut probablement le rattacher à ses plaintes contre les dieux, particulièrement contre Zeus qui trahit sa propre famille (HERMANN, *a. c.*, p. 55).

3. F. 161. Cf. HAUPT, *o. c.*, p. 132. Hermann croit, par contre, (*l. c.*) que Tantale adressait ces paroles à Niobé avant qu'elle ait rompu le silence.

4. HEYDEMANN, *Vasensam.*, n° 3246. Haut. 0,92 m. Peinture étudiée et reproduite

Sous un petit édifice, devant lequel des servantes ont déposé divers présents¹, Niobé, voilée dans son himation, est représentée debout, avec l'expression et l'attitude d'une profonde douleur. A droite apparaît Tantale qui, la main tendue, est en train de parler à Niobé²; c'est à elle que s'adresse également la femme âgée, assise à gauche, en qui il



Fig. 24.

faut probablement reconnaître Antiope³. Au registre supérieur, les dieux assistent à la tragédie humaine qu'ils ont provoquée : d'un côté, Zeus est assis auprès d'Hermès; de l'autre, on voit Létô avec Apollon et Artémis. Ces derniers ont une apparence encore enfantine⁴, mais

pour la première fois par HEYDEMANN, *Niobe u. die Niobiden auf Griech. Vasenbildern Berichte*, XXVII, 1875, p. 205 sq., pl. IV. Cf. HAUPT, *o. c.*, pl. II = ROSCHER, *Lex.*, III 1, p. 407, f. 6 et notre fig. 24. Le rapport avec Eschyle, méconnu par Heydemann, a été bien mis en lumière par HAUPT, *o. c.*, p. 133 sq. Cf. WATZINGER, *Stud. z. Unterital. Vasenmal.*, p. 47 et Sauer ap. ROSCHER, *a. c.*, p. 408. Niobé, accablée de tristesse, se retrouve sur les sarcophages (v. STARK, *o. c.*, pl. IV et XIX).

1. De nombreux vases de l'Italie Méridionale représentent sous cette même forme des édifices funéraires et il semble que l'artiste ait ici voulu évoquer de la sorte le tombeau des Niobides. Il n'y a pas de doute, d'ailleurs, que la femme placée sous le naiskos ne soit conçue comme une vivante, et c'est à tort, croyons-nous, que COLLIGNON (*Stat. fun.*, p. 110) a vu là une représentation funéraire. Les objets figurés en bas sont des présents destinés aux Niobides, comme sur le sarcophage du Vatican, n° 204, v. VISCONTI, *Pio-Clem.*, IV, p. 130. Selon HAUPT (*o. c.*, p. 132), les jeunes filles qui parent la tombe représenteraient le chœur de la tragédie.

2. Il est suivi d'un doryphore.

3. HAUPT, *o. c.*, p. 133. Heydemann proposait d'y reconnaître l'épouse de Tantalé, Dioné ou Taygété (*o. c.*, p. 559-60). Le personnage qui fait suite à Antiope et correspond au doryphore est une servante qui, comme celles de la rangée inférieure, apporte des présents funèbres.

4. Peut-être les a-t-on représentés ainsi pour rendre plus net le rapport d'enfants à

l'arc dont ils sont armés ne laisse aucun doute sur leur rôle de vengeurs. Zeus, Lètô, Apollon et Artémis devaient être nommés plusieurs fois dans la tragédie ; quant à Hermès, il y paraissait, probablement, comme messager céleste auprès de Niobé, soit qu'il vînt lui expliquer les motifs que Zeus avait eus de sévir contre Amphion¹ qui était peut-être enveloppé dans la vengeance divine, soit qu'il lui portât les ordres du maître suprême. Il semble, en effet, que si Tantale arrachait Niobé à son silence, il n'arrivait pas à l'emmener avec lui, loin de ses chers morts et que, devant l'inutilité de son entreprise, il se retirait avec des paroles de dépit². Comment, dans ces conditions, la tragédie s'achevait-elle ? Voyait-on Niobé répondre aux appels d'une divinité infernale, et se laissait-elle mourir de douleur et d'épuisement sur le tombeau qu'elle s'était refusée à abandonner³ ? On a jugé difficile d'admettre que l'héroïne succombât sous les yeux des spectateurs⁴, et on imaginerait, beaucoup plutôt, une fin analogue à celle d'*Œdipe à Colone*⁵. Pressée par une

mère qui les unit à Lètô ou pour que l'équilibre fût ménagé avec le groupe de droite qui ne comprend que Zeus et Hermès (HEYDEMANN, *Berichte*, p. 223).

1. HAUPT, *o. c.*, p. 133. Hermès, d'ailleurs, avait été le protecteur d'Amphion ; il lui avait donné la lyre au son de laquelle s'élevèrent les murailles de Thèbes.

2. HAUPT, *o. c.*, p. 132, lui attribue le F. 157. HERMANN (*a. c.*, p. 46) admet aussi que ces paroles s'adressaient à Niobé obstinée dans sa douleur, mais il ne précise pas quel personnage devait les prononcer. Comme WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 344), Hermann lit τέχνους ἐπώζει, et accepte la métaphore indiquée par HESYCHIUS, 2, p. 180 : ἐπώζειν· ἐπικαθῆσθαι τοῖς ὄφουσ. Id., HEYDEMANN, *Berichte*, p. 206, n. 7. Nauck a corrigé ce mot : « Ineptit grammaticus, nam matrem sepulcro filiorum defixam cum gallina ovis insidente comparare neque Aeschylus neque alius poeta unquam potuit. Legendum ἐπώζει, lamentabatur. Verbum ἐπώζω cognato δυσώζω facile munitur » (*De Arist. Byz.*, p. 162 ; cf. T. G. F., p. 52, et WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 552). Quelques auteurs ont jugé inacceptable un imparfait, ce temps supposant un récit, et personne ne pouvant raconter comme une chose passée ce que les spectateurs avaient sous les yeux. Un impératif = *lamentare* serait nécessaire, tel que ἐπώζε venant de ἐπώζω, composé de ὤζω attesté ap. Esch., *Euménides*, 124 et ARISTOPH., *Guêpes*, 1525 (v. BERCK, *Hermes*, XVIII, 1883, p. 487, cf. HAUPT, *o. c.*, p. 132). Cependant, WILAMOWITZ (*Interpret.*, p. 57, n. 1) a repris la défense de l'imparfait, le vers n'étant pas adressé à Niobé, mais dit à propos d'elle, alors qu'elle avait enfin quitté le tombeau de ses enfants. Il juge d'ailleurs « impardonnable » de vouloir supprimer l'image de la poule couvant ses œufs, et il revient, à juste titre, croyons-nous, au sens métaphorique rappelé ci-dessus.

3. C'est l'opinion de HAUPT (*o. c.*, p. 136). Reprenant une théorie de HERMANN (*a. c.*, p. 56) et de WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 347, où le détail est, d'ailleurs rapporté aux Προπομπαι ; cf. *supr.*, p. 80, n. 3 ; Welcker le rapportera plus tard à la Niobé de Sophocle, *Gr. Trag.*, I, p. 294) HAUPT (p. 134 sq.) rattache à la tragédie d'Eschyle une citation de DIOGÈNE LAERCE (VII, 28) d'où il résulte qu'une Niobé répondait aux appels d'une divinité infernale : ἐρχομαι τί μ' αἰεῖς ; — NAUCK (p. 54) et WECKLEIN (*Aesch. fragm.*, p. 548) avaient vu dans ces paroles, d'après un passage de Machon ap. ATH., VIII, 341 C, le souvenir d'un dithyrambe de Timothée. Mais la version selon laquelle Niobé, au lieu d'être métamorphosée, était morte et descendue aux Enfers, doit remonter, au jugement de Haupt, à un poète plus célèbre que Timothée. On retrouve, en effet, cette légende jusque dans la littérature romaine (SEN., *Œd.*, 613 sq. STACE, *Theb.*, IV, 575) et, à l'époque d'Auguste, Antipater de Thessalonique imagine, en quatre vers, un dialogue entre Niobé et Charon (*Ant. Pal.*, VII, 530). C'est Eschyle, d'après Haupt, qui aurait mis la version en vogue, et c'est de lui que se seraient souvenus Timothée et, antérieurement, Euripide, quand il introduisait dans *Alceste* une situation analogue.

4. AHRENS, *o. c.*, p. 221.

5. Le rapprochement est indiqué par HERMANN, (*a. c.*, p. 56) ; cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 294.

voix souterraine ou sur l'invitation d'Hermès, Niobé, après un émouvant adieu¹, quittait le tombeau pour aller à son destin, c'est-à-dire à la mort ou à la métamorphose². Ce dénouement pouvait avoir été prédit par Hermès, ou bien c'était un messager qui venait en raconter le détail³.

1. Ici, peut-être, se plaçait une de ces belles tirades dont il est question dans les *Guêpes*, v. 577. Cf. HERMANN, *a. c.*, p. 57; WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 345 et 347. Certains auteurs pensent, il est vrai, qu'il s'agit, dans le texte d'Aristophane, de la *Niobé* de Sophocle (V. NAUCK, p. 228).

2. Pour les diverses opinions sur ce point, v. HERMANN, *a. c.*, p. 46 et 55; HEYDEMANN, *Berichte*, p. 206; HAUPT, *o. c.*, p. 136; WILAMOWITZ, *Interpret.*, p. 57, n. 1.

3. Malgré l'opinion contraire de HERMANN (*l. c.*) et WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 345), il est à peu près sûr que, à l'opposé de Sophocle (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 95 et 98), Eschyle ne faisait aucune allusion à un départ de Niobé pour la Lydie. Haupt remarque avec raison (*o. c.*, p. 136) qu'EUSTATHE (*Il.*, p. 1367, 21 sq.) n'aurait pas attesté ce départ uniquement pour le drame de Sophocle s'il avait déjà été mentionné par Eschyle. Mais ce passage d'Eustathe ne pourrait-il, justement, être considéré comme une preuve que la *Niobé* d'Eschyle était localisée en Lydie (v. *supr.*, p. 80 n. 5) ?

CHAPITRE III

ORESTIE

I. *Choéphores*. — Si le thème de la mort d'Egisthe était déjà célèbre dans l'art avant l'*Orestie* d'Eschyle¹, il est probable que les *Choéphores*



Fig. 25.

n'ont pas été sans influence sur la décoration d'une calpis à figures rouges

1. V. la série de vases attiques du v^e siècle étudiés par C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 149 sq. Cf. FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenm.*, pl. LXXII et II, p. 75 sq. f. 41 et 42 ; HAUSER, *Arch. Jahrb.*, XXIX, 1914, p. 30-32 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 370 et § 465, f. 478. Le plus ancien de ces vases date environ de 500 (v. *supr.*, f. 6), et tous diffèrent par un détail caractéristique de la version eschyléenne : Clytemnestre, brandissant une hache, se précipite au secours d'Egisthe et elle est arrêtée par Talhybios — ou, dans certains cas, Pylade (?) — C. Robert a soutenu avec beaucoup de vraisemblance que ces peintures se rattachaient à l'*Orestie* de Stésichore. Toutefois,

du Musée de Nauplie¹ relative à la mort de Clytemnestre, encore que l'artiste ait usé, à certains égards, de pas mal de liberté² (fig. 25). En présence d'une jeune fille, Electre sans doute, qui s'éloigne avec épouvante, Oreste s'élance, l'épée à la main, sur sa mère qui cherche vainement un asile auprès de l'autel des dieux³. Son attitude répond, d'une manière frappante, à l'une des évocations les plus pathétiques d'Eschyle : la suppliante étend son bras droit vers le jeune homme dans un geste de défense et surtout de prière, son chitôn détaché laisse à découvert la partie gauche de sa poitrine, et on dirait qu'elle prononce, la main sur son sein maternel, les fameuses paroles de la tragédie : « Arrête, ô mon fils, respecte, enfant, ce sein sur lequel souvent, tout endormi, tu suçais de tes lèvres le lait nourricier⁴ ».

La reconnaissance d'Electre et d'Oreste au tombeau d'Agamemnon avait déjà été représentée par l'art archaïque⁵, d'après une source littéraire qui devait être, comme pour la mort d'Egisthe,

Wilamowitz penserait plutôt à une épopée delphique du VIII^e ou du VII^e siècle (*Aischylos, Orest.*, II, p. 25 et 246 sq. ; *Griech. Tragöd.*, II, p. 135 sq. *Aisch. Interpretationen*, p. 193). Furtwängler, de son côté, a développé la théorie que ces peintures dépendaient, non d'une source littéraire, mais de l'œuvre d'un grand artiste qui aurait inventé le motif de la hache. Quand Eschyle y fait une rapide allusion, au v. 888 des *Choéphores*, nous n'aurions pas là le souvenir d'un poème antérieur, mais celui de l'œuvre artistique dont s'inspiraient justement les céramistes. Ce serait un nouvel exemple de l'influence de l'art sur Eschyle (*Griech. Vasenm.*, II, p. 79). Un des sarcophages relatifs à l'*Orestie* se rattache par ses traits essentiels à la même tradition plastique que les vases précédents (v. C. ROBERT, *Die ant. Sarkophag-Reliefs*, II, p. 165 et 167, pl. LIV, n° 154). Par contre, une amphore campanienne du Musée de Berlin représente le meurtre d'Egisthe d'une manière toute différente où l'on reconnaît l'influence d'Euripide. Oreste frappe dans le dos (v. *El.*, 841) Egisthe qui va s'écrouler au pied d'une statuette de Zeus. Sans doute est-ce là une libre allusion au sacrifice aux nymphes au cours duquel, chez Euripide, Oreste a surpris son ennemi (v. *Arch. Anz.*, 1890, p. 90 et fig. A l'exception du monument signalé plus haut les sarcophages qui représentent l'*Orestie* se rattachent étroitement aux données d'Eschyle (v. C. ROBERT, *o. c.*, II, p. 165).

1. *Ἀρχ. Δελτίον*, IV, 1918, *Περὶ ἀρχιτεκτονικῆς*, p. 2-3, n° 180 et f. 2. = notre fig. 25 L'auteur de la notice se borne à signaler le rapport avec la tragédie attique sans préciser aucun nom de poète.

2. Nous ne voyons pas Pylade. D'autre part, si la jeune fille est Electre, comme le dit PHILADELPHUS (*o. c.*), il faut observer qu'Electre, chez Eschyle, n'assiste pas au meurtre de sa mère, pas plus d'ailleurs que chez Sophocle où, cependant, elle en suit les péripéties, de la scène. Euripide fait assister Electre au meurtre, mais la tragédie de ce poète est trop récente pour avoir exercé une influence sur cette peinture qui date, vraisemblablement, du milieu du V^e siècle.

3. Rien de pareil n'est spécifié chez Eschyle, mais l'artiste pouvait très bien subir sur ce point l'action de nombreux modèles artistiques où des gens en péril de mort se réfugiaient sur un autel.

4. *Choéph.*, 895 sq. C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 259-260) a cru reconnaître le même sujet sur une peinture de Pompéi (*Arch.*, *Zeit.*, id., pl. IX, 1 ; REINACH, *R. P. G. R.*, 210, 6) que Kalmann rattachait (*Arch. Z.*, id., p. 131-32) à la légende d'Hippolyte et de Phèdre. Cette peinture pourrait se rapporter, selon C. Robert, à un original de Théon de Samos. Cf. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 389, n. 2. Le rapport de cette fresque pompéienne avec les *Choéphores* a été contesté par NIESTROJ, *Observ. archæologice ad Æsch. fab. pertinentes*, p. 18-19. On ne saurait rien affirmer, à cause de son caractère très général, sur la scène qui décore une amphore de la Collection Gallatin (v. *Am. Journ. of Archaeol.*, XXVIII, 1924, p. 280, f. 3).

5. Relief de Mélos, au Louvre. *Mon. d. Inst.*, VI, pl. LVII. V. C. ROBERT *Bild u. Lied*, p. 167-68

l'*Orestie* de Stésichore¹. Eschyle, reprenant cette grande scène, lui assura une popularité nouvelle, et c'est le reflet de son œuvre qu'on retrouve, d'après Huddilston², sur plusieurs vases de l'Italie Méridionale datant du iv^e siècle.

A. Amphore du Musée de Naples³ (fig. 26). — Electre (ΕΛΕΚΤΡ[Α]) est

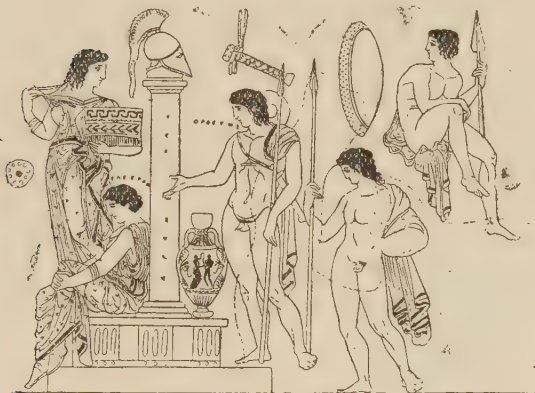


Fig. 26.

assise, adossée à une stèle funéraire surmontée d'un casque, et où se lit le nom du mort (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ). Près d'elle se tient une compagne portant un coffret rempli, sans doute, de présents funèbres. Debout de l'autre côté de la stèle, Oreste (ΟΡΕΣΤΗΣ)⁴ adresse la parole à sa sœur qui, plongée dans ses tristes pensées, ne

paraît même pas s'être aperçue de sa présence. Oreste est suivi de Pylade, et un autre jeune homme, assis un peu à l'écart, représente



Fig. 27.

peut-être l'escorte des deux voyageurs. Sur le tombeau, on a déjà placé comme offrande un vase de forme analogue à celle de l'amphore qui porte la peinture en question.

B. Hydrie de Lucanie, du Musée de Naples⁵ (fig. 27). — Electre est

1. C. ROBERT, *o. c.*, p. 170 sq. Cf. *supr.*, p. 86, n. 1.

2. HUDDILSTON, *Greek Tragedy*, p. 43-55. Ces peintures sont naturellement très voisines, étant donné leur sujet, de celles qui montrent le culte au tombeau. C'est pourquoi Watzinger les a classées, à tort selon nous, parmi les simples représentations funéraires, et conteste leur rapport avec le drame (v. *Studien z. Unterital. Vasenmal.*, p. 36, n. 5).

3. HEYDEMANN, n° 1755. Rep. BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1939 ; REINACH-MILLINGEN, *Peint. de vases*, pl. XIV = notre fig. 26 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 45, f. 1. Haupt affirme aussi (*Comment. arch.*, p. 112) que, sans aucun doute, cette peinture se rattache aux *Choéphores*.

4. Certaines des inscriptions ont été suspectées par HEYDEMANN, *o. c.*, p. 78.

5. HEYDEMANN, n° 2858. V. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXXIV, p. 159 sq.;

encore assise sur le tombeau d'Agamemnon dont la stèle est, cette fois, couronnée d'un chapiteau ionique et parée d'une bandelette. Une seconde bandelette se trouve à la base où l'on distingue, comme autres présents, un lécythe, une grenade et de minuscules poteries. Sans qu'Electre paraisse l'avoir remarqué, Oreste s'avance pour faire une libation. Pylade (?) est assis derrière lui, et Hermès, debout sur la première marche du tombeau, s'apprête à y déposer une couronne. A droite du dieu vient le pédagogue d'Oreste ou un compagnon de voyage des jeunes gens. On voit ensuite un serviteur que sa coiffure carac-



Fig. 28.

térise comme un étranger, et qui s'est assis sur le paquet qu'il a porté. Enfin s'approche, élevant un alabastre, une femme qui doit être une compagne d'Electre. Dans cette composition harmonieusement équilibrée, elle correspond à l'éphèbe nu, debout à l'autre extrémité, qui semble être une figure purement décorative.

C. Hydrie de Lucanie, du Musée de Munich ¹ (fig. 28). — Le groupe central, composé d'Electre assise avec, d'un côté, son frère et, de l'autre, Hermès est très analogue au précédent sauf que, maintenant, Electre ouvre sa main gauche comme pour accueillir la libation d'Oreste.

INGHIRAMI, *Vasi fitt.*, II, pl. CLI; BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1308; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 48, f. 2, = notre fig. 27; cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 168, n. 16.

1. JAHN, n° 814. Rep. INGHIRAMI, *o. c.*, II, pl. CLIV; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 52, f. 3, = notre fig. 28.

Derrière celui-ci, donc à gauche, cette fois, on retrouve l'homme qui se repose sur son bagage ; il est suivi de l'éphèbe nu qui, déjà sur B, occupait la même extrémité ; à droite d'Hermès, une suivante d'Electre est assise ; le coffret qu'elle tient rappelle celui que tenait la suivante de A. Vient enfin une jeune fille analogue à la porteuse d'alabastré sur B. Pylade est absent.

D. Un dernier vase¹ offre une représentation analogue à celles de B et



Fig. 29.

de C, mais très simplifiée² (fig. 29). On ne voit, en plus des trois personnages principaux, que la suivante chargée d'un aryballe. Hermès fait un geste semblable à celui qu'il faisait sur les deux exemplaires précédents, mais la couronne a disparu. Ces trois dernières peintures, d'une valeur artistique fort inégale³, semblent provenir d'un même

atelier sinon du même artiste⁴ ; elles ont, aussi, certains éléments communs avec A, et elles se rapportent, selon Huddilston, au même moment de l'action, au début des *Choéphores*. Accompagné du fidèle Pylade, Oreste a invoqué les Mânes de son père et a déposé une offrande sur son tombeau. Puis Electre est survenue, avec la troupe des Choéphores, et c'est après ses libations et sa prière qu'a lieu la reconnaissance, Oreste s'étant d'abord retiré à l'écart, dès l'apparition de la jeune fille et du chœur. Les suivantes d'Electre seraient représentées, sur A B C D, par une des figures féminines que nous avons décrites. Quant à Pylade, qui est manifestement à l'arrière-plan dans la scène d'Eschyle, on ne saurait être surpris que le décorateur ait parfois négligé ce personnage secondaire (C, D). On remarquera, par ailleurs, que le peintre, soucieux de l'effet décoratif, n'a pas manqué d'introduire, sur A B et C, un ou deux compagnons de voyage, ce qui était conforme non seulement à la tradition artistique⁵, mais encore aux indications du poète⁶.

1. Amphore de la Coll. Coghill. V. INGHIRAMI, *o. c.*, II, pl. CLIII ; REINACH, *Rép.* II, 16, 1 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 53, f. 4 = notre fig. 29.

2. C'est dans ce cas seulement, que le scepticisme de Watzinger (v. *supr.*, p. 88 n. 2) serait peut-être justifié, comme dans le cas de l'amphore du Louvre, G 564, également signalée par Huddilston (*l. c.*), représentation encore plus simplifiée du même thème, et où l'on pourrait n'avoir qu'une représentation funéraire. Pour d'autres peintures peut-être relatives au mythe, v. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXX, p. 159, et XXXI, A, p. 146 ; cf. B. PACE, *Mon. Ant.*, XXVIII, 1923, p. 528.

3. D'après HUDDILSTON, *o. c.*, p. 53, la peinture de C est plus belle que celle de B, et D est très inférieur à C et à B.

4. HUDDILSTON, p. 53 et 55.

5. Un serviteur chargé du bagage figure sur le relief de Mélos.

6. Oreste et Pylade sont suivis, semble-t-il, d'un ou deux serviteurs portant leur

On admettra même que la coiffure étrangère donnée à l'acolyte, sur B et C, est un souvenir de la provenance supposée d'Oreste, et caractérise assez bien un serviteur du prétendu Phocidien¹. Hermès, enfin, qui apparaît sur tous les exemplaires, sauf A, rappelle un trait capital des *Choéphores*: la tragédie s'ouvre par un appel à Hermès Chthonien dont Oreste implore l'alliance et le secours, et c'est Hermès infernal, encore, qu'Electre adjure au début de sa belle invocation². La conception d'Hermès gardien des droits du mort, protecteur de ses enfants abandonnés et assurant, entre ceux-ci et leur père, une sorte de communication de prières et de pensées³, est une chose fondamentale chez Eschyle. Si la fantaisie de l'artiste a pu intervenir ici, elle s'inspire du moins de l'esprit du poète, en montrant le dieu près d'Oreste et d'Electre, et en lui faisant témoigner de son intérêt pour le défunt et les vivants par le couronnement de la stèle⁴.

La suppression ou l'adjonction de certains personnages ne contre-carre donc nullement l'hypothèse d'une influence d'Eschyle, mais en est-il de même des actes et de l'attitude des deux figures principales ? Nulle trace, sur aucun des monuments, d'un détail bien caractéristique d'Eschyle, de l'offrande de cette boucle de cheveux qui doit amener la reconnaissance, et que nous voyons remplacée, ici, par l'offrande d'une libation (B, C, D). De plus, Electre, sur B D, demeure absolument insensible à cet hommage, comme elle paraît sourde, sur A, aux paroles que son frère semble lui adresser. Or, est-il rien de plus contraire à la situation des *Choéphores*, où Electre, après avoir découvert la boucle de cheveux, entame avec le chœur une controverse animée, et où son attitude, loin d'être celle de l'abattement, devait au contraire manifester son émoi et son regain d'espoir⁵ ?

Ces difficultés n'ont pas échappé à Huddilston⁶, et il reconnaît qu'on pourrait être d'abord tenté de voir, au moins dans A, non point un souvenir d'Eschyle, mais un souvenir de Sophocle⁷ chez qui la scène pathétique de l'urne précède la reconnaissance, et où Electre a été plongée dans la douleur par la fausse nouvelle de la mort d'Oreste. Il existe pourtant, d'après le critique anglais, une raison majeure d'écarter cette hypothèse. Chez Sophocle, en effet, le drame est localisé devant

bagage (v. 709 ὀπισθόπους δὲ τοῦσδε καὶ ξυνεμπόρους). Quand Oreste dit à Clytemnestre (v. 671) qu'il est venu αὐτόφορον οἰκίᾳ σαγῆ, cela signifie simplement qu'il n'a pas usé de char. Il est curieux d'observer que c'est justement une σαγή qui, sur B et C, sert de siège au serviteur d'Oreste.

1. *Choéph.*, v. 562 et 670.

2. *Choéph.*, 1 sq. ; 123 sq. Dans les *Euménides*, aussi (v. 89 sq.), Hermès apparaît comme le protecteur et le guide d'Oreste.

3. Κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω (*Choeph.*, 123).

4. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 49-50.

5. *Choéph.*, 164 sq. ; σάινυμαί δ' ὕπ' ἐλπίδος (v. 193).

6. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 46-47.

7. Id., PACE, *Mon. Ant.*, XXVIII, 1923, p. 528.

le palais des Atrides, tandis qu'ici la rencontre a lieu, comme chez Eschyle, auprès du tombeau d'Agamemnon. Tel est le point ferme auquel il conviendrait de se tenir, la divergence dans le rite accompli par Oreste n'étant attribuable qu'à la fantaisie du peintre en quête des motifs les plus expressifs. C'est pour la même raison que, malgré la présence d'Oreste, il évoquait Electre dans son attitude initiale et la plus significative, lorsque, avant d'avoir découvert aucune trace de la visite à la tombe, elle n'a encore d'autre protecteur que son père mort à qui elle demande de faire revenir Oreste qui sera leur commun vengeur.

Il ne me paraît pas — et pour la raison même soulignée par Huddilston — qu'on doive rattacher à Sophocle la représentation de A. On pourrait, cependant, être tenté d'admettre que l'artiste qui, de toute évidence, ne procédait pas d'après une lecture, a fait, plus ou moins consciemment, un mélange entre les données des deux poètes ¹. D'Eschyle proviendrait l'idée de la rencontre au tombeau ²; de Sophocle, la conception d'une Electre qui se désole jusque sous les yeux d'un frère encore ignoré. Avec la localisation eschyléenne, cette Electre absorbée dans sa douleur reparaît sur les autres peintures où l'on relèverait, peut-être, encore d'autres traits de contamination. Le pédagogue, si nous devons, avec Huddilston ³, le reconnaître sur B, ne serait-il pas une réminiscence de Sophocle ? Et si, d'autre part, le soin pieux des Choéphores d'Eschyle pouvait, à lui seul, suggérer à l'artiste l'idée de faire aussi porter des libations par Oreste, n'oublions pas que, chez Sophocle, Oreste et le pédagogue quittent précisément le théâtre pour aller s'acquitter de ce devoir : « D'abord, efforçons-nous d'accomplir les ordres de Loxias ; commençons par là en allant verser des libations à ton père, car c'est cela qui va mettre en nos mains la victoire et le succès ⁴ ».

Nous aurions donc ici un de ces cas d'inspiration composite que l'on a relevés parfois sur d'autres monuments ⁵, un mélange de deux traditions dramatiques dans l'esprit d'un artiste qui se proposait, non pas d'illustrer le texte d'un poète, mais de créer un ensemble aussi expressif et immédiatement intelligible que possible. Il semble, pourtant, qu'on doive chercher ailleurs la principale raison de l'attitude attribuée à Electre sur nos diverses peintures de vase. Pour emprunter un thème à la littérature, les artistes n'en subissaient pas moins les influences propres de leur art ; leur composition était guidée, conditionnée en quelque sorte par les modèles qu'offraient les grandes œuvres de la pein-

1. Le rejet catégorique fait par VOGEL (*Scen. Eurip. Trag.*, p. 101) de la possibilité de telles influences mixtes me paraît purement arbitraire.

2. D'ailleurs, la reconnaissance était déjà localisée au tombeau dans la tradition littéraire et artistique antérieure à Eschyle (V. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 171).

3. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 49.

4. *EL.*, v. 82 sq. Trad. Masqueray.

5. V. HAUPT, *Comment. arch.*, p. 111



ELECTRE ET ORESTE AU TOMBEAU D'AGAMEMNON

D'après les Monumenti Antichi.



PURIFICATION D'ORESTE

D'après Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen.

ture ou de la statuaire. L'attitude de l'Electre de A n'est pas sans analogie avec celle d'Hector dans la Nekyia delphique ou d'Arès sur la frise des Panathénées¹; quant à l'Electre de B C et D, elle se rattache évidemment à un type ancien de figure funéraire auquel l'*Affligée* de Calamis, l'original probable de la prétendue *Pénélope*², avait donné, sans doute, un éclat particulier³. Dès le début du v^e siècle, l'art avait appliqué ce type à Electre⁴, et c'est l'influence de la tradition artistique qu'il faut reconnaître avant tout dans l'image de la jeune fille assise, triste et pensive, auprès du tombeau paternel.

E. — Le souvenir d'Eschyle apparaît beaucoup plus direct sur un cratère italiote du Musée de Syracuse⁵ (pl. I, 1). Nous y retrouvons le motif d'Electre assise au tombeau paternel surmonté d'une colonne, et, comme sur A, nous voyons debout près d'elle une porteuse d'offrandes, canéphore, il est vrai, — toujours comme sur A — plus exactement que choéphore, mais en qui nous pouvons cependant reconnaître une des femmes du chœur eschyléen⁶. A droite de ce personnage se tient un éphèbe pourvu d'une lance; bien que son large chapeau de soleil rappelle la coiffure d'Hermès sur les monuments précédents, ce jeune homme représente sans aucun doute le fidèle Pylade. En face de lui, de l'autre côté de l'autel, Oreste est debout, tête nue, armé du glaive et élevant dans la main droite son bâton de voyageur. Le geste de sa main et surtout son visage dénotent l'émotion qu'il éprouve : il vient d'adresser la parole à Electre, et celle-ci, loin de rester sourde à sa voix⁷, a dressé vivement la tête vers l'étranger qui l'interpelle. Il semble bien que nous ayons sous les yeux une illustration du dramatique dialogue d'Eschyle, dans la scène où Oreste mettant un terme à l'incertitude douloureuse d'Electre, se fait reconnaître à sa sœur⁸.

II. *Euménides*. — Les Euménides vengeresses du matricide étaient déjà connues de Stésichore⁹, et il paraît certain que la poursuite d'Oreste et sa purification par Apollon tenaient déjà une place importante dans

1. C. ROBERT, *Die Nekyia des Polygnot* (XVI^e Hall. Winck.-Progr., 1892), p. 68 ; P. GIRARD, *Le Cratère d'Orvieto* (Mon. Grecs, II, 1895-97), p. 21.

2. *Ant. Denkm.*, I, pl. XXXI-XXXII, p. 17.

3. V. *supr.*, p. 14, et n. 9. L'artiste, qui évoquait cette scène fameuse au tombeau d'Agamemmon, a subi l'influence des représentations funéraires dont la céramique, en particulier, offre de nombreux exemples (v. WATZINGER, *o. c.*, p. 20 sq. ; cf. *supr.*, p. 88, n. 2).

4. V. le relief de Mélos, *Mon. d. Inst.*, VI, 57 ; PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 196.

5. V. B. PACE *Mon. Ant.*, XXVIII, 1923, p. 523 sq., f. 1, 2 et pl. I = notre pl. I, 1.

6. PACE, *o. c.*,

7. Comme sur A.

8. *Choéph.*, v. 211 sq., avec intervention du coryphée au v. 263. M. Pace range ce vase peint au nombre de ceux où il croit saisir un reflet de l'art de Parrhasios et il serait assez disposé à admettre (v. p. 590) que la peinture de Syracuse dérive d'un *πίναξ* votif.

9. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 175 et 180. Dans le poème de Stésichore, Oreste se défendait contre les Erinyes avec un arc que lui donnait Apollon ; cf. BERGK, *Poet. lyr. Graeci*, III, p. 221, fr. 40.

la légende de Delphes¹; peut-être même cette légende avait-elle trouvé une expression littéraire dans un poème à tendance religieuse où était exalté le rôle bienfaiteur d'Apollon². Quoi qu'il en soit sur ce point, la tragédie d'Eschyle a tout rejeté dans l'ombre, et le poète a marqué si fortement le mythe à l'empreinte de son génie que nul autre dramaturge n'a essayé de le reprendre après lui³. L'influence des *Euménides* sur les arts a dû être considérable, et l'on y a rattaché avec raison un grand nombre de peintures de vases⁴. Mais, tandis que certaines de ces peintures illustrent simplement d'une manière générale le thème de la poursuite d'Oreste par les Erinyes⁵, ou de l'asile trouvé à Delphes⁶ et du refuge auprès d'Apollon⁷, d'autres œuvres, sur lesquelles nous insisterons particulièrement⁸, offrent avec plusieurs détails de la tragédie eschyléenne, des rapports tout à fait curieux.

A. — Un cratère de Ruvo, du Musée de l'Ermitage⁹ représente fort exactement le début des *Euménides* (fig. 30). Sous un édifice ionique à quatre colonnettes, Oreste est assis, le glaive à la main, le bras gauche passé autour de l'omphalos couvert d'un filet blanc. A terre, cinq Furies dorment dans des postures diverses. Vers la droite s'éloigne en toute hâte, avec un geste de surprise et d'effroi, la Pythie qui porte

1. JEBB, *Soph., Electra*, Intr.

2. V. *supr.*, p. 86, n. 1.

3. Argument des *Euménides* : *παρ' οὐδετέρῳ κῆται ἡ μοθοποιία*

4. V. à ce sujet WERNICKE (*Arch. Zeit.*, XLII, 1884, p. 199 sq.) qui a fait justement observer que le thème d'Oreste à Delphes ne se rencontre ni sur les vases à figures noires, ni sur les vases à figures rouges de style sévère.

5. Amphore de Naples, n° 1984 ; cf. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXXVI = BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1313 — Vase Coghill ; MILLINGEN, *Vases Coghill*, pl. XXIX, 1 = REINACH, *Rép.*, II, 9, 5. Cf. TILLYARD, *The Hope vases*, n° 213, p. 114, pl. XXX.

6. Rhyton de la Coll. Hamilton (d'HANCARVILLE, II, 30) : Oreste poursuivi par deux Erinyes s'est réfugié près de l'omphalos delphique ; cf. Cratère de Vienne (*Arch. Zeit.*, XXXV, 1877, pl. IV = REINACH, *Rép.*, I, 419, 2) : Oreste s'abrite derrière l'omphalos, mais il y a, par ailleurs, un souvenir beaucoup plus précis des *Euménides* puisque, comme sur notre exemplaire A, la Pythie *κληδοῦχος* s'éloigne avec un geste d'effroi. Un vase de la Coll. Hamilton (TISCHBEIN, III, 32 = REINACH, *Rép.*, II, 316, 4) montre Oreste juché sur l'autel de Delphes et se défendant contre deux Erinyes ; on retrouve Oreste, glaive en main, agenouillé sur l'omphalos, jusque dans les reliefs de l'époque impériale (KEKULE, *D. ant. Terrakotten*, IV, 1, p. 117 et IV, 2, pl. XIX).

7. V. Oreste à l'omphalos sous la protection d'Apollon, vase de Copenhague, MUELLER-WIESELER, *Denkm.*, II, 13, 148. Une hydrie de beau style, appartenant au Musée de Berlin (FURTWAENGLER, n° 2380) montre Oreste se défendant contre deux Erinyes en présence d'Apollon et d'Artémis (*Arch. Zeit.*, XLII, 1884, pl. XIII = REINACH, *Rép.*, I, 453, 1). Ajoutons que, tant à cause de certains détails qu'à cause de la chronologie, la possibilité d'un rapport avec Eschyle a été contestée par NIESTROJ, *Observ. arch. ad Aesch. pertinentes*, p. 13-14. Oreste apparaît encore réfugié à Delphes, sous la protection d'Apollon, non plus à l'omphalos, il est vrai, mais sur l'autel, dans la décoration d'un col d'amphore de l'Ermitage, n° 523 ; REINACH, *Rép.*, I, 467, 2.

8. Avec HAUPT, *Comment. arch. in Aesch.*, p. 108 sq. et HUDDILSTON, *Greek Trag.* p. 56 sq.

9. *Cat.*, n° 349. Rep. STEPHANI, *Atlas*, 1863, pl. VI, 5 = REINACH, *Rép.*, I, 19 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 57, f. 5 = notre fig. 30. NIESTROJ, p. 249 (*o. c.*, p. 15) estime, sans grande raison, le rapport douteux. Cf. WERNICKE, *o. c.*, p. 201 et WILAMOWITZ, *Aischylos, Interpret.*, p. 249.

le verrou du temple, l'emblème de sa fonction de κληροῦχος. Le peintre s'est manifestement inspiré du récit de la Pythie, quand elle décrit le terrible spectacle qui l'a chassée du sanctuaire de Loxias¹. Au chœur d'Eschyle il a emprunté le nombre d'Erinyes jugé nécessaire à sa composition, sans se soucier plus que le poète de leur trinité consacrée². Comme Eschyle, il les imagine sans ailes et la couleur noirâtre de leur corps répond exactement à l'épithète de μέλαιναι accolée à celle d'ἄπτεροι³. La seule différence est qu'il jonche le sol de leurs corps accablés, tandis que les Euménides de la tragédie dormaient



Fig. 30.

sur les stalles du sanctuaire⁴. La scène perd en grandiose ce qu'elle gagne en réalisme, mais ce changement n'est pas une raison de douter de l'influence d'Eschyle⁵; peut-être avons-nous là un souvenir d'une mise en scène postérieure⁶ ou, plus probablement croyons-nous, un motif propre à l'art plastique où le sommeil bestial des Furies trouvait ainsi une représentation particulièrement expressive⁷.

B. Amphore de Ruvo, du Musée de Naples⁸ (fig. 31). — Nous sommes

1. *Eum.*, v. 34 sq.

2. HAUPT, *o. c.*, p. 108.

3. *Eum.*, v. 51-52.

4. *Eum.*, v. 47.

5. Comme est tenté de le faire NIESTROJ, *o. c.*, p. 15.

6. FRICKENHAUS, *Die altgriech. Bühne*, p. 7.

7. V. par exemple les sarcophages; C. ROBERT, *D. ant. Sarkophag-Reliefs*, II, p. 165, pl. LIV-LVI, nos 155-161. Cf. HAUPT (*o. c.*, p. 110). V. encore, probablement sous l'influence indirecte d'Eschyle, les Furies endormies, sur un fragment de cratère de Tarente représentant les Enfers, *Ausonia*, VII, 1912, p. 111 sq.

8. HEYDEMANN, N° 3249. Rep. JAHN, *Vasenbilder*, pl. I, 1; HUDDILSTON, p. 60, f. 6; BOETTIGER, *XIX^e Berl. Winck.-Progr.*, 1859, pl. n° 1 = notre fig. 31. Cf. WERNICKE, *a. c.*, p. 202-203. Pour l'influence d'Eschyle sur cette peinture, v. HAUSER, *Griech. Vasenm.*, II, p. 333.

encore à l'intérieur du sanctuaire ¹ caractérisé par trois colonnes ioniques, des ex-voto, deux trépieds et une branche de laurier. Comme sur la peinture précédente, Oreste, son épée à la main, s'est réfugié sur l'omphalos, mais ici le peintre a combiné deux moments successifs de l'action, celui où la Pythie s'éloigne du temple devant l'affreuse vision d'Oreste ² et des Erinyes, et celui où Apollon, réapparaissant après le départ d'Oreste et le premier chant du chœur, intime aux Furies l'ordre de sortir de son domaine ³. Comme le remarque Huddilston, l'artiste a parfaitement rendu l'attitude autoritaire d'Apollon ; il semble qu'on entende sa menace et la flèche placée dans sa main le



Fig. 31.

montre prêt à l'exécuter. Le geste tout puissant du dieu a déjà balayé le noir troupeau, et l'on ne voit plus qu'une seule Erinys, à peine visible à mi-corps. Le peintre, qui a éliminé presque complètement les Erinyes, a cherché à leur opposer une image gracieuse, celle d'Artémis chasse-resse qui s'avance vive et légère et qui, une main au-dessus des yeux, regarde avec attention l'étrange gibier qui disparaît.

C. Amphore apulienne du Musée de Berlin ⁴ (fig. 32). — La peinture, qui orne le col de ce vase, réunit les mêmes motifs que la précédente, mais le peintre, contrairement aux indications d'Eschyle a, ici, donné des ailes à son Erinys.

1. Ou devant le sanctuaire ; v. les remarques de HAUSER, *o. c.*, II, p. 333.

2. De frayeur, elle a laissé choir le verrou du temple.

3. *Eum.*, v. 179 sq.

4. N° 3256. Rep. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXXV ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 63, f 7 = notre fig. 32. V. le vase entier dans GERHARD, *Apul. Vasenb.*, pl. A, 6. Cf. WERNICKE, *a. c.*, p. 203. NIESTROJ (*o. c.*, p. 14) a contesté le rapport avec Eschyle sans raison nous semble-t-il.

D. Cratère du Musée du Louvre¹ (pl. I, 2). — Ce monument est un des plus intéressants que nous possédions, autant par la beauté de l'ensemble que par ce qu'il nous apprend sur la manière dont composaient les céramistes ou leurs modèles. On remarque d'abord, à gauche, l'ombre de Clytemnestre voilée, auprès de deux Furies endormies qu'elle est en train de réveiller. Au-dessus, et seulement visible à mi-corps, est une autre Furie dont la mimique expressive montre qu'elle vient à peine de sortir du sommeil². Avec cette situation qui, comme on le verra, était sans doute vraiment représentée sur le théâtre, l'artiste en a combiné une autre à laquelle il est simplement fait allusion dans la tragédie, la purification d'Oreste à l'autel d'Apollon, dès son arrivée au sanctuaire delphique³. Ainsi, tandis que, dans les



Fig. 32.

Euménides, l'ombre de Clytemnestre réveille les Erinyes pour les lancer sur les traces d'Oreste déjà parti pour Athènes⁴, elle paraît ici vouloir leur montrer la scène de la purification qui se déroule sous nos yeux⁵. Cette scène a été représentée plusieurs fois⁶, mais jamais avec des

1. Trouvé à Armento. V. *Mon. d. Inst.*, IV, 48 = REINACH, *Rép.*, I, 132; *Arch. Zeit.*, 1860, pl. CXXXVIII, 2; BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1314; WERNICKE, *a. c.*, p. 207, n° 3; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 64, f. 8; FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenm.*, pl. CXX, 4, et II, p. 330 sq. (Hauser); MACCHIORO, *Arch. Jahrb.*, XXVII, 1912, f. 3 et p. 278; DUCATI, *Storia d. Ceram. greca*, II, p. 407; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 620, f. 798 = notre pl. I, 2). Ce vase a été fabriqué en Italie Méridionale dans le dernier tiers du v^e siècle, peut-être par un immigré attique; on y sent encore l'influence de l'art phidiesque et, en particulier, du fronton Est du Parthénon. MACCHIORO (*a. c.*), qui lui assigne une date beaucoup plus récente, a voulu y voir un produit de la fabrique d'Armento, mais cette doctrine n'a pas été acceptée (v. en particulier TILLYARD, *The Hope vases*, p. 9 et 16). NIESTROJ (*o. c.*, p. 15) reconnaît le rapport avec Eschyle. Id., HAUSER, DUCATI et PFUHL, *l. c.*

2. Il n'y a plus, ici, que trois Furies, comme dans EURIPIDE, *Or.*, 408, 1650, *Tr.*, 457. V. le relief des *Euménides*, *Ath. Mitt.*, IV, 1879, pl. IX = ROSCHER, *Lex.*, I, 1, p. 1330, f. 9. Le nombre rituel de trois Furies se retrouve généralement sur les sarcophages (v. C. ROBERT, *D. Ant.*, *Sarkophag-Reliefs*, II, p. 169, pl. LIV).

3. *Eum.*, v. 282 sq., 453, 477.

4. *Eum.*, 95 sq.

5. HAUSER (*o. c.*, II, p. 332-33) ne voit pas là une initiative de l'artiste, et il propose deux explications : ou bien Apollon purifiait vraiment Oreste, dans le drame d'Eschyle, sous les yeux des spectateurs, ou bien la purification était représentée dans un remaniement de la tragédie eschyléenne dont s'inspirerait le céramiste. L'auteur se montre enclin à accepter plutôt cette deuxième hypothèse confirmée, croit-il, par la présence d'Artémis qui ne figure pas, on le sait, dans les *Euménides*. Nous ne croyons pas devoir le suivre sur ce point.

6. V. WERNICKE, *a. c.*, p. 207 : Vase du Brit. Museum (*Arch. Zeit.*, XVIII, 1860, pl. CXXXVII, 3; *Annali*, 19, 1847, pl. X = REINACH, *Rép.*, I, 276). Cratère lucanien du

détails qui rappellent si exactement ceux d'Eschyle, puisque la purification s'accomplit avec le sang d'un jeune porc, selon le rite indiqué dans le drame ¹. Au lieu d'embrasser convulsivement l'omphalos, comme sur les peintures précédentes, Oreste y apparaît tranquillement adossé. S'il tient toujours son glaive, sa main est reportée vers son menton dans une attitude méditative. C'est Apollon, debout près du laurier sacré, qui accomplit l'acte expiatoire ². Derrière lui est Artémis, deux lances à la main et en costume de chasserresse ³.

On a beaucoup discuté la question de savoir si, au temps d'Eschyle, le groupe des Erinyes endormies autour d'Oreste, et réveillées ensuite par l'ombre vengeresse, était réellement produit sous les yeux des spectateurs, ou si ces derniers n'en avaient une idée que grâce aux paroles de la Pythie, d'Apollon et de Clytemnestre. Dörpeld et Reisch ont soutenu qu'il n'y avait aucune machinerie ⁴; le dieu se serait tenu à la porte du temple d'où il était censé apercevoir Oreste et les Furies; c'est là, aussi, que se serait dressée l'ombre de Clytemnestre; de là elle entendait le ronflement des créatures monstrueuses, de là elle leur adressait ses exhortations, et c'eût été seulement après leur réveil que les Erinyes, apparaissant une à une dans l'orchestre, produisaient un formidable effet de terreur ⁵. Cependant, si les expressions d'Apollon au sujet des Furies endormies ⁶ n'impliquent pas absolument leur présence, il est difficile d'admettre qu'Oreste n'ait pas été visible dès les premiers mots que lui adresse le dieu. Rien, d'autre part, n'empêche de croire qu'Eschyle, à la date de l'*Orestie*, ait déjà disposé de l'eccyclème ⁷, et l'on a jugé probable qu'Oreste, Apollon et le chœur tout entier étaient portés par cette machine aux regards des assistants ⁸. Voici donc comment il faudrait — nos monuments aidant — se représenter la mise en scène. Après le récit de la Pythie, la porte du temple s'ouvrait et l'eccyclème ⁹ roulait hors de la σκηνή un groupe

Musée de l'Ermitage (STEPHANI, *C. Rendu*, 1863, p. 213 = REINACH, *Rép.*, I, 53, 3). On a parfois rangé dans la même catégorie une amphore lucanienne du Musée de Naples; v. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXXVII = *Arch. Zeit.*, XVIII, 1860, pl. CXXXVIII, 1 = REINACH, *Rép.*, I, 390, 2 = BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1307. Apollon, assis sur l'omphalos, touche avec une branche de laurier le glaive qu'Oreste lui présente dans son fourreau. Mais il se pourrait qu'on eût là plutôt une scène antérieure au meurtre, lorsque Apollon ordonne à Oreste de punir sa mère et consacre l'arme de la vengeance (*Choéph.*, v. 268 sq., 1027 sq. Cf. EUR. *Or.*, v. 574 sq.; v. BOETTIGER, *Arch. Zeit.*, a. c., p. 54 sq.)

1. *Eum.*, v. 283 et 453.

2. *Eum.*, v. 581.

3. Comparer le vase B.

4. DOERPFELD-REISCH, *Das Griech. Theater*, p. 243-44.

5. V. le trait anecdotique de la *Vie* d'Eschyle, cité par DOERPFELD-REISCH, l. c.: τοσοῦτον ἐκπλήττει τὸν δῆμον, ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψύζει, τὰ δὲ ἑμβρύα ἐξαμβλώσκειναι.

6. *Eum.*, v. 67.

7. C. ROBERT, *Hermes*, XXXIII, 1897, p. 439 sq.; E. BETHE, *Proleg. z. Gesch. d. Theat. in Altgr.*, p. 112-116.

8. FRICKENHAUS, o. c., p. 7 et 12.

9. Selon FRICKENHAUS (o. c., p. 7), l'eccyclème portait un léger édifice analogue à celui que nous voyons sur A.

imposant : c'était Oreste accroupi contre l'omphalos, Apollon le couvrant d'un geste protecteur et les douze Furies dormant sur leurs stalles¹. L'apparition devait être saisissante de ces sombres et immobiles fantômes faisant un cercle lugubre autour du malheureux réfugié dans la calme lumière du dieu qui lui promettait son appui. Apollon confiait Oreste à Hermès qui apparaissait à ce moment, et tous deux quittaient le théâtre par l'orchestre. C'est alors que surgissait l'ombre de Clytemnestre et ses reproches relançaient les Erinyes comme nous le voyons sur D où le peintre, dit Huddilston², a rivalisé de pathétique avec le drame.

Nous arrivons à un groupe de vases d'un intérêt tout spécial, non seulement par le jour qu'ils répandent, eux aussi, sur la méthode de composition des décorateurs, mais encore parce que, en plus des éléments légendaires qu'Eschyle avait hérités de ses prédécesseurs, ils contiennent une allusion au dénouement original qu'il avait été, sinon le premier à imaginer³, du moins le premier à illustrer par une œuvre littéraire⁴. Dans l'ancienne légende formée sous l'influence prédominante de Delphes, Apollon intervenait seul, sans doute, pour protéger le meurtrier⁵; avec Eschyle, Athènes devient le suprême arbitre, et c'est l'Aréopage, le tribunal institué par elle, qui prononcera l'acquittement du héros⁶. A partir du vers 235 des *Euménides*, l'action est transportée de Delphes à Athènes, où elle est localisée, jusqu'à la fin, devant le sanctuaire de la déesse⁷. Or, trois peintures de vase établissent le même rapport qu'Eschyle entre Oreste et Athènes.

E. Une hydrie de Capoue, du Musée de Berlin⁸, offre la plus ancienne de ces représentations. Oreste, assis contre l'omphalos, porte son glaive d'une main et tient, de l'autre le trépied sacré. Il tourne un regard plein d'inquiétude vers l'Erinyes aux larges ailes qui se dresse derrière lui, le corps enlacé de deux serpents. La Furie abaisse sa torche et semble faire un geste de surprise devant le groupe placé en face d'elle. On voit, en effet, de l'autre côté d'Oreste, Athènes debout, casquée et armée de la lance, et, assis près d'elle, Apollon couronné

1. Elles étaient assises, comme on les voit sur D. Cf. PFUHL, *o. c.*, § 645.

2. *O. c.*, p. 68.

3. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 69.

4. V. *infr.*, n. 6.

5. On ne sait pas d'une manière précise comment s'achevait l'*Orestie* de Stésichore. D'après C. ROBERT (*Bild u. Lied.*, p. 181) le poète se rattachait à la légende péloponnésienne qui montrait Oreste trouvant protection contre les Furies dans le sanctuaire d'Artémis Ἰέρεια, à Orestheia, en Parrhasie.

6. Selon M. MAZON (*L'Orestie d'Eschyle*, Intr., p. xli et n. 3), la tradition qui faisait juger Oreste à Athènes était antérieure au poète. L'innovation d'Eschyle eût seulement consisté à relier la fondation de l'Aréopage à ce jugement d'Oreste. Cf. WILAMOWITZ, *Aischylos, Interpretationen*, p. 189.

7. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 69 (et, n. 3, quelques autres opinions qui paraissent toutes inacceptables), V. les indications de M. MAZON, Trad. des *Euménides*, au v. 235.

8. *Arch. Anzeiger*, 1890, p. 90 et fig. Cf. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 73.

de laurier. Le dieu a son arc et lève sa main droite vers l'Erinys, comme pour lui donner un avertissement ou un ordre.

F. Amphore du Vatican¹ (fig. 33).— Oreste s'est réfugié sur un autel auprès duquel se tient Apollon. Le glaive nu, le suppliant s'apprête à



Fig. 33.

se défendre contre une Erinys qui darde sa lance. Mais Athèna, casquée et revêtue de l'égide, étend sa main sur la tête du malheureux qu'elle couvre de sa protection.

G. Un dernier vase, un cratère de Paestum de l'ancienne collection Hope², offre un magnifique ensemble décoratif³ (pl. II). Le suppliant, réfugié à l'omphalos, forme toujours le centre du tableau, mais il est, cette fois, représenté agenouillé et il tient deux

lances au lieu du glaive. Près de lui, Apollon est debout contre le laurier chargé de bandelettes et de *πινύλια*⁴, et il fixe une Erinys ailée⁵ qui s'éloigne en soutenant insolemment le regard du dieu. Une autre Erinys, seulement visible à mi-corps au-dessus du trépied delphique, paraît aussi exhaler sa rage contre Apollon. Comme sur les deux dernières peintures, l'artiste a joint, à ce premier moment de l'action, une scène passablement postérieure dans le cours de la tragédie. Athèna, en effet, apparaît encore ici, casquée⁶, cuirassée et portant deux lances; debout devant Oreste, elle le regarde avec commisération et semble lui adresser la parole. Le décorateur, qui devait réunir en un seul tout des éléments qu'Eschyle avait localisés à Delphes et à Athènes, a transporté Athèna dans le sanctuaire d'Apollon. Il en est de même sur E et, sans doute aussi, sur F. La présence d'Athèna sur ces trois

1. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXXVIII; *Arch. Zeit.*, XVIII, 1860, pl. CXXXVII, 4 = REINACH, *Rép.*, I, 390. Cf. WERNICKE, *a. c.*, p. 205. MACCHIORO, *Arch. Jahrb.*, XXVII, 1912, f. 21^b et p. 300. Rapport contesté par NIESTROJ, *a. c.*, p. 14. Wernicke mentionne encore, parmi les vases représentant Oreste sous la protection d'Athèna et d'Apollon, une amphore de l'ancienne collection Campana dont il ignore la destinée postérieure (*Cat. Mus. Campana*, Sér. IV, n° 16).

2. Acquis, en 1917, par le British Museum.

3. Avec retouches en blanc, jaune, orange et pourpre. V. REINACH-MILLINGEN, *Peint. de Vases* pl. LXVIII; BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1315; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 70, f. 9, et, surtout, TILLYARD, *The Hope Vases*, n° 267, p. 137 sq., pl. XXXVI = notre pl. II. On rattache ce vase à l'atelier d'Asstéas ou de Python.

4. *Suppl.*, v. 472.

5. Comme sur E et B.; détail divergent d'Eschyle.

6. D'après HUDDILSTON, *l. c.*, l'aigrette, de forme particulière, ne se retrouve que sur une douzaine de monuments datant de la seconde moitié du IV^e siècle.



ORESTE SOUS LA PROTECTION D'ATHENA ET D'APOLLON

D'après Tillyard, The Hope Vases.

monuments tend, on l'a vu, à prouver une influence particulière d'Eschyle, et il n'est pas jusqu'au costume somptueux de la déesse et des Erinyes qui ne trahisse — au moins sur G — un souvenir des représentations théâtrales¹.

1. Dans les deux personnages qui apparaissent à mi-corps, aux deux coins supérieurs de la peinture, on a généralement reconnu Pylade et Clytemnestre, ou, parfois, Pylade et la Pythie. Rappelons que quelques monuments représentent Athèna déposant dans l'urne son suffrage en faveur d'Oreste, *Eum.*, v. 738. Vase de Kertch (*C.-Rendu*, 1860, pl. V) ; gobelet d'argent (BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1316) dans lequel on voit parfois une réplique de l'œuvre du ciseleur Zopyros signalée par PLINÉ, XXXIII, 156. Pour la même représentation sur les sarcophages, v. C. ROBERT, *D. antik. Sarkophag-Reliefs*, II, p. 165, 172 ; pl. LV, nos 156^b, 157^a ; cf. n° 164. On la retrouve encore sur des gemmes et des lampes d'argile (V. HAUPT, *o. c.*, p. 111, n. 1 et 2).

CHAPITRE IV

PENTHÉE

Eschyle avait fait de Penthée le héros d'un drame ¹ appartenant à un ensemble trilogique qu'il est impossible de restituer d'une manière sûre ². Il ne subsiste, de la tragédie de *Penthée*, qu'un seul vers que Wecklein rapproche du vers 837 des *Bacchantes*, et où il reconnaît un avertissement de Dionysos sur le danger d'entamer la lutte avec les Ménades ³. Paul Girard estime, de son côté, que « ce vers convient mieux à la prière que le malheureux, dans Eschyle comme dans Euripide, adressait sans doute à sa mère au moment où elle se jetait sur lui pour le déchirer ⁴ ». Si l'on admet cette dernière interprétation, il faut en conclure qu'Eschyle, innovant, semble-t-il, par rapport à la tradition antérieure, avait précédé le poète des *Bacchantes* dans la peinture du fatal égarement d'Agavé et de ses sœurs ⁵.

1. NAUCK, p. 60.

2. WEICKER (*Aesch. Tril.*, p. 327 sq.) proposait Σεμέλη ἢ Ἰδροφοροί-Βάκχαι-Ξάντριοι, le premier drame étant relatif à la naissance merveilleuse de Dionysos, les deux autres pièces se partageant la matière concentrée dans les *Bacchantes* d'Euripide, et l'ensemble de la trilogie ayant été parfois désigné sous le titre de Πενθεύς. On trouvera dans WEICKLEIN (*Aesch. fragm.*, p. 486-87) les autres combinaisons proposées. M. DALMEYDA, *Bacchantes*, Intr., p. 21, se range à celle estimée la plus probable par Wecklein : Σεμέλη-Βάκχαι-Πενθεύς. Les Xantries n'étaient pas les Ménades déchirantes, mais les filles de Minyas qui préféraient carder la laine à célébrer les mystères de Dionysos et qui, elles aussi, étaient châtiées par le dieu. Peut-être les Ξάντριοι étaient-elles le drame satyrique de la trilogie (Cf. WEICKLEIN, *o. c.*, p. 555 ; DALMEYDA, *o. c.*, p. 20).

3. F. 183. Cf. WEICKLEIN, *o. c.*, p. 565 et Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 2, p. 1926.

4. P. GIRARD, *La Trilogie chez Euripide*, *Rev. Et. grecques*, XVII, 1904, p. 190. Cf. les v. 1118 sq. des *Bacchantes*.

5. Selon M. Hartwig, Penthée, dans la tradition la plus ancienne, était déchiré par les Bacchantes, mais non par sa mère. Un psykter à figures rouges de style sévère (coll. Bourguignon à Naples), où l'on reconnaît la technique de Pamphaïos, et qui date des environs de 500, montre Penthée déchiré par Γαλήνη. Le peintre s'inspirait probablement de quelque dithyrambe dionysiaque (*Arch. Jahrb.*, VII, 1892, p. 157-160 et pl. V = ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, f. 1). Même si les dates s'y prêtaient, il serait hasardeux de penser à Thespis comme source de cette peinture (v. HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 91) ; on ne sait, en effet, si le *Pentheus* attribué à Thespis (POLLUX, VIII, 12 ; SUID., s. v.) appartenait au vieux poète, ou s'il n'était pas plutôt l'œuvre d'Héraclide de Pont (HARTWIG, *a. c.*, p. 153, n. 2 ; DALMEYDA, *o. c.*, p. 18). M. Hartwig a noté (*a. c.*, p. 159) que, sur le vase Bourguignon, Penthée est représenté comme un homme mûr et barbu, alors que les peintures postérieures font voir en lui un jeune homme. Dans la tragédie, Penthée semble avoir porté le masque de ῥούλος ou du πέρουλος (POLL., IV, 136).

On a essayé ¹ de déterminer avec plus de précision le caractère de la tragédie d'Eschyle grâce à l'aide de trois vases peints, une coupe de Ruvo ², une coupe de Naples ³ et une calpis de Munich ⁴. Ces peintures offrent ce trait commun que certaines des Ménades y sont armées et que Penthée, armé lui-même, se défend contre leur attaque ⁵. On fait valoir que nous assistons à un combat, ce qui diffère sensiblement du récit de la catastrophe tel que nous le donne Euripide ⁶. Or, cette version d'une lutte armée entre Penthée et les Ménades ne serait-elle pas justement celle d'Eschyle ⁷ ?

Remarquons, en effet, qu'au début des *Euménides*, la Pythie rappelle, à la louange de Bromios, qu'il « conduisit au combat ses troupes de Bacchantes le jour où, comme un lièvre, Penthée périt dans ses trames », Βάχχαις ἐστρατήγησε θεός ⁸. On retrouve un écho de cette tradition dans le prologue des *Bacchantes*, aux vers où Dionysos déclare que, si les Thébains essayent de chasser par les armes ses fidèles de la montagne, il les combattrait en se mettant à la tête des Ménades ⁹. Ainsi, Euripide aurait fait allusion, au début de sa tragédie, à la version consacrée par son prédécesseur et dont il allait s'écarter. Ajoutons que ce texte des *Bacchantes* n'est pas le seul endroit de la pièce où l'éventualité d'une bataille soit envisagée. Quand le messager rapporte à Penthée ce qui se passe sur le Cithéron, le roi appelle ses soldats à la rescousse ¹⁰, et si l'action ne suit pas, c'est que Dionysos l'exhorte à ne pas employer le fer contre un dieu ¹¹. Quelques vers plus loin, Penthée réclame encore ses armes ¹², et il ne renonce à son projet que lorsque Dionysos lui propose de le faire assister en personne aux mystères du Cithéron. Tous ces passages seraient, comme les trois peintures précitées, autant de souvenirs d'Eschyle qui aurait largement développé dans sa tragédie le thème d'une bataille désas-

1. HAUPT, *Comment. arch. in Aesch.*, p. 113-117.

2. Coll. Jatta, n° 1617. Rep. JAHN, *Pentheus u. d. Mänaden*, pl. I a b = MUELLER-WIESELER, *Denkm.*, II, 436 ; cf. REINACH, *Rép.*, 470, 5.

3. HEYDEMANN, n° 2562. Rep. ROSCHER, *Lex.*, a. c., f. 4.

4. JAHN, n° 807. Rep. JAHN, *Pentheus*, pl. II a = REINACH-MILLINGEN, *Peint. de Vases*, pl. V = BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 1396 = ROSCHER, a. c., f. 3. = HUDDILSTON, o. c., f. 11 = notre fig. 90. Le rapport de cette peinture avec Eschyle est déjà suggéré par VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.* p. 114, n. 1.

5. V. la coupe à reliefs publiée *Arch. Zeit.*, XXXII, 1874, pl. VII, 3. Mais on n'est pas d'accord sur le sujet. Haupt y voit une scène de Gigantomachie (o. c., p. 113).

6. *Bacch.*, 1111-21.

7. HAUPT, o. c., p. 116. Cf. DALMEYDA, o. c., p. 19.

8. *Eum.*, v. 25-26. Trad. Mazon.

9. *Bacch.*, v. 50-52.

10. *Id.*, v. 781 sq. « La troupe que Penthée ordonne de réunir comprend les diverses armes dont se compose l'armée grecque : d'abord la grosse infanterie portant l'ἀσπίς qui représente ici le grand bouclier ovale proprement appelé δῖπλον, la cavalerie, l'infanterie légère protégée par le petit bouclier de cuir, πέλτη, enfin les archers » (Dalmeйда).

11. *Id.*, v. 789.

12. *Id.*, v. 809.

treuse pour Penthée¹. Il en faudrait conclure, semble-t-il, qu'il ne devait y avoir, dans une telle pièce, rien qui répondît à la scène de l'égarement d'Agavé croyant tenir la tête sanglante d'un jeune lion, et il est clair, aussi, que, dans ces conditions, le motif du déguisement de Penthée était étranger au drame eschyléen².

On peut se demander, pourtant, si les textes précédemment rappelés prouvent d'une manière suffisante que le thème du combat figurait dans Eschyle, et si les vases peints allégués en faveur de cette théorie ont toute la valeur démonstrative qu'on leur prête. Penthée, en effet, y est toujours représenté seul, et il semble que les artistes aient moins voulu évoquer une bataille en règle que traduire par un détail expressif l'impétueux élan des Bacchantes et les efforts de Penthée pour échapper à ses ennemies. Les passages mêmes d'Euripide, où il est question d'une lutte armée, auraient pu, soit directement soit par l'intermédiaire de récits greffés sur eux, contribuer à la création de ce motif artistique. Haupt n'a-t-il pas reconnu, d'ailleurs, au moins sur l'une des peintures, mêlé, d'après lui, au souvenir d'Eschyle, la réminiscence d'un trait d'Euripide, s'il est vrai que Penthée, accroupi entre deux arbustes, vient d'être découvert dans cette cachette de feuillage³? Il y a tout lieu, en effet, comme on le verra ultérieurement, de rattacher plutôt cette peinture aux *Bacchantes*, et il semble bien qu'il en doive être de même pour les autres exemplaires⁴. On ne distingue sur aucun de ces trois vases rien qui corresponde à l'idée d'une bataille telle qu'on voudrait nous la faire entendre, et il nous paraît douteux, au surplus, qu'Eschyle ait mis en œuvre une semblable version.

Sans doute, il serait bien dans la manière d'Euripide de rappeler à titre d'éventualité, de projet qui n'aura pas de suite, la donnée de son prédécesseur. Il se fût ménagé, de la sorte, l'avantage d'un effet de surprise, quand une péripétie entraînait subitement le drame dans une autre voie, et une satisfaction d'amour-propre quand son imagination se montrait ainsi toute puissante à renouveler la matière de son devancier. Remarquons toutefois que, dans le cas présent, l'innovation d'Euripide n'eût guère consisté qu'à reprendre un ancien thème, puisqu'il paraît prouvé aujourd'hui que la version de Penthée

1. Haupt est tenté d'imaginer, d'après les trois vases peints qu'il rapporte à Eschyle, ce que devait être la peinture du temple de Dionysos Eleuthèreus, à Athènes, qui représentait le châtement de Penthée (PAUS., I, 20, 3 = *Rec. Milliet*, n° 392 ; v. *supr.*, p. 35).

2. DALMEYDA, *o. c.*, p. 19.

3. HAUPT, *o. c.*, p. 117. Il s'agit de la calpis de Munich, n° 807.

4. Le fait que Penthée ne soit pas déguisé sur ces peintures n'est pas une preuve contre l'influence d'Euripide. A l'exception de la plaque ciselée du Collegio Romano (*Arch. Zeit.*, XXV, 1867, pl. CCXXV ; ROSCHER, *Lex.*, a. c., f. 7), aucun monument figuré n'a adopté le trait un peu familier d'Euripide (v. HARTWIG, *o. c.*, p. 155). Huddleston pense que les artistes ont renoncé à ce détail de crainte que Penthée ne se distinguât pas suffisamment d'avec les Ménades (*o. c.*, p. 93).

déchiré par les Ménades était antérieure à Eschyle ¹. En réalité, donc, Euripide se serait surtout montré défenseur d'une tradition dont Eschyle s'était écarté ce qui — on l'avouera — ne s'accorde que médiocrement avec l'idée que l'on se fait de l'un et de l'autre poète.

D'ailleurs, même en admettant que les traits en question des *Bacchantes* ne soient pas purement fantaisistes ², même en y voyant des allusions précises à une version antérieure et divergente, le passage des *Euménides* cité plus haut établit-il d'une manière quelconque qu'Eschyle eût présenté cette version dans son *Penthée* ? D'abord, les poètes tragiques ne se sont nullement astreints à adopter toujours, d'un drame à l'autre, la même forme d'un mythe ³. De plus, et surtout, l'expression Βάκχαις ἐστρατήγησε θεός implique-t-elle que le dieu ait conduit les Bacchantes à un véritable combat ⁴, d'autant que le vers suivant, qui évoque une idée de ruse et d'embûches, λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον, s'applique bien mieux à la tradition ordinaire qu'à la version d'une bataille rangée ⁵ ? Notons enfin, que, dans l'argument des *Bacchantes*, Aristophane de Byzance ajoute simplement, après avoir résumé la pièce d'Euripide : ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ. Or, ce critique n'eût-il pas marqué quelque différenciation par un de ces πλὴν etc. qui lui sont familiers ⁶ si l'affabulation d'Eschyle s'était distinguée de celle d'Euripide par une variante aussi importante que le supposé combat ?

Tenons-nous en donc à l'opinion traditionnelle qui veut qu'Euripide ait reçu d'Eschyle le sujet tel, ou à peu près, qu'il nous le présente ⁷, et ajoutons qu'Eschyle le lui avait transmis tel, ou à peu près, qu'il l'avait reçu lui-même de l'âge précédent. Si l'introduction d'Agavé et de ses sœurs parmi les Bacchantes meurtrières paraît bien due au drame attique ⁸, il est malaisé de dire lequel des deux poètes a eu l'idée de cette heureuse innovation. Nous serions tenté, cependant, d'en rapporter le mérite à Eschyle ⁹, les innovations d'Euripide nous

1. V. *supr.*, p. 102, n. 5. Hartwig estime aussi antérieur à Eschyle le vase du Louvre qu'il reproduit à la p. 162 de son article, et où l'on voit des Ménades brandissant les membres de Penthée. Il est vrai que, selon HAUPT (*o. c.*, p. 115), cette dernière peinture pourrait représenter la mort d'Orphée.

2. WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 333) voit précisément une innovation de détail d'Euripide dans la résolution qu'il prête d'abord à Penthée d'envoyer des combattants contre les Ménades.

3. DALMEYDA, *o. c.*, p. 19 ; DECHARME, *Euripide*, p. 220 ; MAZON, *Eschyle*, I, p. 155 n. 2 ; MASQUERAY, *Sophocle*, I, p. 170, n. 4 ; WEIL, *Sept Trag.*, p. 307.

4. V. Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 1926.

5. Il arrive aussi à Euripide de parler de combat au figuré, v. *Bacch.*, v. 837 et 974.

6. V. *infr.*, p. 286, et n. 1.

7. JAHN, *Pentheus u. d. Män.*, p. 6 ; WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 332 sq. ; Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 1926.

8. RAPP, *a. c.*, p. 1934.

9. Avec P. GIRARD, v. *supr.*, p. 102, et n. 4. Notons cependant que HARTWIG (*a. c.*, p. 159) incline en faveur d'Euripide. Id. HAUPT, *o. c.*, p. 113.

paraissant consister surtout dans la feinte réconciliation de Dionysos avec Penthée, et dans le plaisant déguisement du héros ¹.

1. V. sur ce dernier point, WELCKER, *o. c.*, p. 333. Sur le caractère très particulier que ce déguisement donne à la tragédie d'Euripide, v. P. GIRARD, *a. c.*, p. 188. Ajoutons que le drame d'Eschyle se déroulait, comme la pièce d'Euripide, sur le Cithéron (ROSCHE, *Lex.*, *a. c.*, p. 1926 ; DALMEYDA, *o. c.*, p. 19, n 7).

CHAPITRE V

PHORKIDES

Kinkel ¹ rattachait à la *Danaé* d'Euripide ² un vase de l'Ermitage ³ représentant Danaé et le petit Persée sur le point d'être enfermés dans un coffre, malgré l'intervention d'Eurydice qui adjure Acrisios d'épargner à sa fille un châtement aussi cruel. On a justement objecté ⁴ que cette peinture à figures rouges de style sévère ne peut être mise en relation avec l'œuvre d'un poète qui n'a commencé à produire que vers le milieu du ^{ve} siècle, et les mêmes considérations chronologiques rendent également douteux un rapport avec la *Danaé* de Sophocle ⁵. Eschyle, de son côté, s'était déjà inspiré de la légende de Danaé dans ses *Δικτυουχοί* ⁶, mais ce titre même démontre que la tragédie, dont nous ignorons d'ailleurs la date, concernait plutôt les événements de Sériphos où le coffre avait été recueilli par des pêcheurs ; comme, d'autre part, les aventures de Danaé avaient aussi été illustrées par l'épopée et par le lyrisme ⁷, on doit réserver la possibilité que la peinture de l'Ermitage dérive de l'un des genres littéraires antérieurs à la tragédie ⁸.

Les *Δικτυουχοί* d'Eschyle faisaient vraisemblablement partie d'un ensemble trilogique que le poète avait consacré à l'histoire de Persée et qui comprenait, outre cette pièce, les *Phorkides* et *Polydectès* ⁹.

Tandis que le drame de *Polydectès* était relatif au châtement de ce roi qui, afin de se débarrasser du jeune Persée qui contrariait ses projets sur Danaé, lui avait imposé de rapporter la tête de Méduse ¹⁰, les

1. Eurip. u. d. bild. Kunst, p. 58.

2. V. NAUCK, p. 453 sq.

3. N° 1357, Monum. ed Annali, 1856, p. 37 et pl. VIII = REINACH, Rép., I, 244, 1

4. VOGEL., Scen. Euripid. Tragöd., p. 143.

5. PEARSON, Fragm. of Soph., I, p. 115 et, pour la question de l'identification douteuse de cette pièce avec l'*Acrisios*, id., p. 38.

6. Et non dans une *Danaé* comme le supposait WELCKER, Aesch. Tril., p. 378 sq. V. HERMANN, Opusc., VIII, p. 177 ; WECKLEIN, Aesch. Fragm., p. 496 sq.

7. V. WELCKER, Ep. Cycl., II, p. 560, et la fr. 37 de Simonide ; cf. CROISSET, Litt. Grecque, II, p. 351.

8. V. VOGEL, l. c.

9. ESCHER, Real-Enzykl., IV, 2086 ; WECKLEIN, l. c. ; WILAMOWITZ (Aisch., Interpret., p. 244) donne à la troisième pièce de la trilogie le titre de Σερίφου. Il considère cette trilogie comme une des œuvres anciennes du poète.

10. V. le détail dans WELCKER, Aesch. Tril., p. 382 et 387, d'après PHÉRÉCYDE, f. 26 ; cf. APOLL., Bibl., II, IV, 2, 3.

Phorkides, qui se terminaient sans doute par le récit du meurtre de la Gorgone¹, avaient trait surtout aux préliminaires de cet exploit, à la surprise des *Phorkides*, les trois vierges antiques « qui n'ont qu'un même œil, une seule dent et qui jamais n'obtiennent un regard ni du soleil rayonnant ni du croissant des nuits² ». Nous ne saurions être surpris, étant donné cette matière, qu'Aristote ait cité les *Phorkides* à côté de *Prométhée*, comme exemple de pièce se distinguant par le merveilleux³.

C'est dans la *Théogonie*⁴ qu'on trouve la première mention des deux filles de Kéto et de Phorkys, Enyô et Péphrédô ; mais le poète ne les caractérise par rien d'autre que la chevelure blanche qu'elles avaient de naissance et, qui, dit-il, leur valut, des Immortels, le nom de Grées ; au surplus, s'il les présente comme sœurs des Gorgones, il ne les lie aucunement aux aventures de Persée.

Cette initiative semble revenir à Eschyle qui porte leur nombre à trois, et précise qu'elles ne possédaient qu'un œil et une dent uniques⁵. Il est très vraisemblable que les données des *Phorkides* étaient analogues à ces indications du *Prométhée* ; cette dernière pièce, en outre, fait des Grées les voisines des Gorgones⁶ ; or, il en était de même dans les *Phorkides*, où les Grées se trouvaient mêlées pour la première fois à l'histoire de l'audacieuse entreprise de Persée⁷.

Il faut se garder, d'ailleurs, de concevoir l'affabulation d'Eschyle sur le modèle du récit de Phérécyde⁸, encore que le logographe s'accorde en quelques points avec le tragique⁹. D'après Phérécyde, Persée dérobo aux Grées leur œil et leur dent à seule fin de les contraindre à lui révéler où habitent les Nymphes qui lui donneront l'équipement nécessaire pour triompher de Méduse et échapper à ses sœurs, l'Ἄρδος κυνῆ, la kibisis et les ailes talonnières¹⁰.

Chez Eschyle, par contre, qui semble avoir suivi une forme plus ancienne de la légende¹¹, les Grées étaient représentées comme les gardiennes (προφύλακες) des Gorgones¹², et si Persée, déjà gratifié par Her-

1. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 226, n. 3. C'est à ce récit que doit se rattacher, selon nous, le F. 261. Nous suivons sur ce point WELCKER (*Aesch. Tril.*, p. 386) plutôt que C. ROBERT, *o. c.*, p. 227. V. d'ailleurs, *id. ib.*, n. 2).

2. ESCH., *Prom.*, 794 sq. Trad. Mazon.

3. *Poét.*, XVIII, 2.

4. V. 270 sq.

5. Sur l'épithète qu'il leur donne de κυνήμορροι (*Prom.*, v. 795) v. *infr.*, p. 113.

6. Eschyle les localise du côté du Levant (*Prom.*, 791 sq.) HÉSIODE (*Théog.*, 274) place les Gorgones à l'Ouest, au delà de l'Océan, dans le voisinage des Hespérides.

7. V. F. 262.

8. PHÉRÉCYDE, Fr. 26 et, d'après lui, APOLLOD., *Bibl.*, II, IV, 2.

9. Par le nombre des trois *Phorkides* qu'il appelle Péphrédô, Enyô, et Deinô ; par le détail de l'œil et de la dent uniques.

10. V. la remise de ces objets par les Nymphes, Νύμφες, sur une amphore de Chalcis à figures noires, GERHARD, *Aus. Vasenb.*, IV, pl. CCCXXIII, 2. Un relief de bronze de Gitiadas représentait le même sujet (PAUS., III, 17, 3).

11. BOELHAU, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 370 ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 226

12. V. F. 262.

mès de l'Ἀϊδὸς κοῦρῃ et des pédiles¹, leur prenait leur œil unique, c'était, soit pour vaincre leur vigilance², soit plutôt pour les forcer à révéler en quel endroit gitaient leurs sœurs³. Tout porte à croire que, comme dans Phérécyde, Persée recourait à la ruse plus qu'à la violence, et dérobait l'œil en interposant sa main, à l'instant où l'une des Grées le passait à une de ses compagnes⁴. Nous avons déjà dit que la mort de Méduse devait faire l'objet d'un récit à la fin de ce drame⁵ dont nous n'avons, d'ailleurs, gardé que quelques mots. Il est vrai que C. Robert a proposé d'y rattacher deux fragments d'un papyrus d'Oxyrhynchos, l'un qui exprimerait les sentiments de Persée, mélancolie sur son propre sort et confiance dans la fortune, l'autre qui appartiendrait à un dialogue entre le chœur plein d'inquiétude et le héros, au moment où celui-ci allait partir pour affronter Méduse⁶. Quoi qu'il en soit de cette attribution, il paraît bien que le chœur devait être en sympathie avec Persée, et il est clair qu'il ne pouvait être composé des Phorkides et de leurs acolytes ainsi que le croyait Welcker⁷. Une d'entre elles, au moins, était un véritable personnage du drame, et nous verrons bientôt cette doctrine qui découle du sujet même, corroborée par le témoignage d'un monument figuré.

Nous possédons en effet quelques représentations du mythe des Phorkides, et il est curieux d'observer que, dans deux cas au moins, le héros qui s'empare de l'œil des Grées est déjà porteur de l'Ἀϊδὸς κοῦρῃ et des pédiles. On pourrait d'abord être tenté de croire que l'artiste a introduit illogiquement ces attributs pour mieux caractériser Persée, encore que celui-ci ne dût posséder ces précieux objets, comme le raconte Phérécyde, qu'après avoir forcé les Grées à lui révéler la retraite des Nymphes. Mais, étant donné que la version eschyléenne est prédominante dans la tradition littéraire postérieure⁸, il est plus naturel de reconnaître également là un souvenir du drame, où le héros, équipé par des divinités favorables que montrent aussi les images, ne surprenait les gardiennes des Gorgones qu'au moment d'attaquer Méduse.

1. C. ROBERT, *o. c.*, p. 225.

2. BOELHAU, *a. c.*, p. 369-70.

3. C. ROBERT, *o. c.*, p. 226, 227 et n. 4. Encore qu'on ne doive pas s'attendre, dans ces récits, à une logique bien rigoureuse, notons, en effet, que la possession de l'Ἀϊδὸς κοῦρῃ eût suffi à rendre Persée invisible. La surveillance des Grées ne pouvait donc le gêner beaucoup, et c'est pourquoi nous sommes enclin à accepter le motif préféré par C. Robert.

4. « *Id se sollerti furtim, dum traditur, astu supposita cepisse manu* », dit OVIDE (*Mét.*, IV, 776 sq.) qui, comme NONNOS (*Dionys.*, XXV, 35 et XXXI, 15), paraît bien se rattacher à la tradition eschyléenne, sauf en ce qui concerne le nombre des Grées, car il revient au couple hésiodique. Dans Phérécyde, Persée dérobe également la dent unique des Phorkides. Il nous semble peu probable qu'il en ait été de même dans Eschyle.

5. V. *supr.*, p. 108, n. 1.

6. V. *Hermès*, XLIX, 1914, p. 634 sq.

7. *O. c.*, p. 386.

8. V. BOELHAU, *a. c.*, p. 369-70 ; RAPP, ap. ROSCHER, *Lex.*, I, 2, p. 1737. Cf. *supr.*, n. 4.

Considérons en premier lieu la scène qui décore le couvercle d'une pyxis attique, et qui comprend deux groupes de quatre figures¹. D'un côté, (fig. 34) nous voyons trois femmes, les trois Grées, dont l'artiste a pris soin de marquer la cécité en dessinant des paupières sans prunelles ; elles sont élégamment vêtues du chiton et de l'himation, et



Fig. 34.

tiennent chacune un sceptre. La femme placée à l'extrémité gauche du groupe avance une de ses mains, comme pour recevoir un objet qu'elle réclamerait à sa compagne ; celle-ci, qui tourne la tête vers son interlocutrice, tend elle-même sa main droite vers la troisième Phorkide qui lui présente l'œil unique qu'elles sont en train d'échanger. Mais Persée, dans un vif mouvement que souligne l'envol de sa tunique, s'est jeté entre les aveugles pour profiter de l'occasion, et il est sur le point de cueillir au passage le précieux organe dont la perte mettra les Phorkides à sa discrétion. L'autre partie de la peinture évoque Athèna et Hermès, les divinités tutélaires de l'entreprise. Debout, entre le vieux Phorkys, le père des Gorgones et des Grées, et Poséidon, l'amant de Méduse, le messager divin leur annonce sans doute comment Zeus a décidé du sort de cette dernière, afin de leur enlever toute velléité d'opposition ou de vengeance².

Cette peinture rappelle par son sujet un miroir étrusque³ qui représente pareillement le héros tout équipé qui va dérober, avec l'assistance d'Athèna, l'œil que se passent les Phorkides, *Enie* et *Pemphetru*. L'œuvre étrusque, sans doute, qui ne connaît que deux Grées au lieu de trois, et qui les montre sous les traits de vieilles au visage revêché, et non plus comme des jeunes femmes, dérive d'un prototype artistique différent de celui de l'œuvre attique⁴, mais toutes deux semblent bien, de par leur conception fondamentale, se rattacher plus ou moins directement à la version eschyléenne telle qu'on l'a exposée plus haut.

Nous retrouvons le nombre trinitaire et, autant qu'on en peut juger,

1. BOELHAU, *a. c.*, p. 365 sq. et pl. X = notre fig. 34.

2. BOELHAU, *a. c.*, p. 367-68.

3. *Mon. d. Inst.*, IX, 56, 2 ; cf. *Annali*, XLV, 1873, p. 126 sq.

4. BOELHAU, *a. c.*, p. 371.

la représentation des Grées sous l'aspect de jeunes femmes, avec un bol béotien à reliefs de l'Université de Halle qui offre, d'ailleurs, une scène passablement énigmatique ¹. Le sujet ne fait pourtant aucun doute, puisqu'il est donné par l'inscription Φορκίδες, et puisque les Grées sont même désignées par leur nom, Περσέων, Περσώ et 'Ενύω ². Tandis que les deux premières sont assises, immobiles, Enyô, que C. Robert croit être, pour l'instant, la voyante, se dirige vers une porte, précédée d'une figure indistincte qui paraît être celle d'un enfant. Au delà de la porte devait se trouver Persée dont l'image a disparu dans une cassure, et il était suivi, comme divinité protectrice, de Héra la déesse d'Argos. On connaît plusieurs bols béotiens [inspirés par la tragédie attique ³, et C. Robert a suggéré de rapporter aux *Phorkides* d'Eschyle cet intéressant spécimen. Il fournirait, notamment, un appoint à la thèse adoptée par nous que les Grées ne constituaient pas le chœur du drame, qu'elle prenaient, au contraire, une véritable part à l'action, et que l'une d'elles, à tout le moins, était un personnage essentiel de la tragédie ⁴. Quant à la nature exacte du sujet représenté sur le bol de Halle, nous sommes réduit, à des hypothèses : faut-il admettre, avec C. Robert, que les Grées n'ont pas encore été frustrées de leur œil, et aurions-nous ici l'arrivée de Persée se présentant d'abord comme un hôte plein de dispositions amicales ? Ou bien devons-nous croire qu'Enyô est conduite par un enfant, justement parce qu'elle est aveugle, comme ses sœurs, et faudrait-il reconnaître un épisode final où Persée, après avoir triomphé de Méduse, venait restituer à ses gardiennes le gage qu'il leur avait dérobé ⁵ ?

M. Schmidt a voulu ⁶ rattacher à la surprise des Phorkides la peinture d'une pyxis attique à fond blanc appartenant au Musée du Louvre ⁷ (fig. 35) : Persée, à en croire l'auteur, va bondir sur les Grées, au moment où l'une d'elles s'approche de sa sœur pour prendre l'œil que l'autre dissimule entre ses deux mains. Nous ne pensons pas qu'une telle interprétation soit fondée, car ni l'attitude ni les gestes ne conviennent à la transmission d'un objet. Tous les détails de la figure couchée font ressortir l'abandon et le repos ; le visage est celui d'une dormeuse plus que d'une aveugle, et les traits s'accordent assez bien, dans la note

1. V. C. ROBERT, *Hermes*, XXXVI, 1901, p. 159-60 ; cf. COURBY, *Vases Grecs à reliefs*, p. 307. Il n'existe pas de reproduction de ce monument.

2. On a vu que Péphrédô et Enyô étaient les deux noms hésiodiques, mais que, chez Phérécyde et Apollodore, la troisième Grée s'appelait Deinô. C. Robert suppose (*Griech. Heldens.*, p. 226, n. 6) que Persô était le nom de la troisième Grée eschyléenne.

3. V. *infr.*, p. 319-20, 369, 438, 482-84.

4. C. ROBERT, *ibid.*, p. 160.

5. Chez plusieurs mythographes qui sont dépendants d'Eschyle, Persée après sa victoire, trompe les Phorkides et jette leur œil dans le lac Triton (V. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 227, n. 4). Cependant, une telle perfidie convenait mal au héros d'une tragédie.

6. *Observ. arch. in carmina Hesiodica*, p. 150-52.

7. V. A. DUMONT, *Mon. Grecs*, I, 1878, p. 15 sq., pl. II = notre fig. 35.

mesurée de cette œuvre élégante, au type traditionnel de Méduse, de même que les ailes des deux personnages répondent à la conception ordinaire des Gorgones¹. Il n'y a donc aucune raison de rejeter l'explication donnée par A. Dumont lorsqu'il publia cette peinture du Louvre :

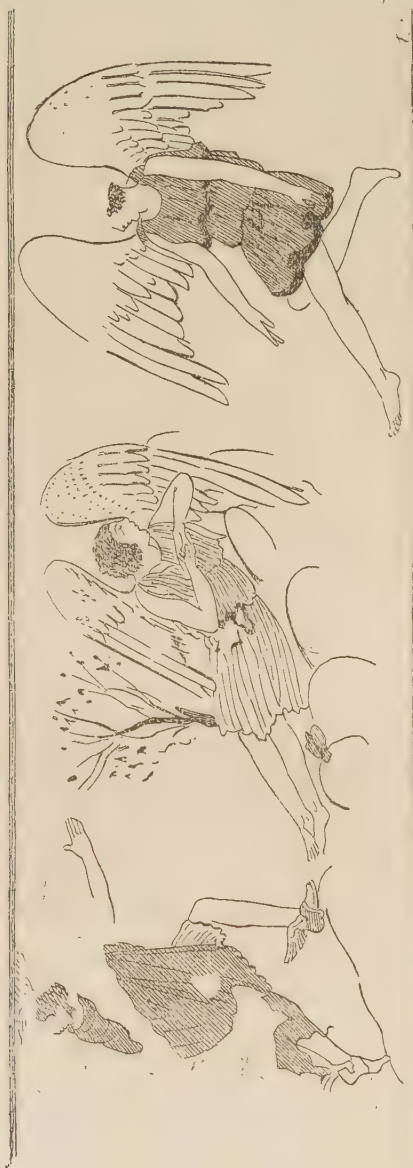


Fig. 35.

Persée vient d'arriver au séjour des Gorgones, « Athèna et Hermès qui l'ont accompagné pour le protéger, l'invitent à poursuivre son entreprise. Il s'élance sur le rivage, en détournant la tête ; il ne doit pas regarder Méduse sous peine d'être pétrifié. Méduse dort sur un tertre près d'un arbre, la tête dirigée du côté opposé à Persée, ce qui rendra la surprise plus facile. Le héros va la saisir ; une autre Gorgone accourt pour prévenir sa sœur² ».

Pour en revenir aux deux vases précédents, il convient d'observer, au terme de ce chapitre, qu'il est permis d'en dégager quelques conclusions intéressantes pour l'histoire du théâtre. De par leur caractère, d'abord, ces images démontreraient ce que le texte d'Aristote rappelé ci-dessus eût déjà dû, semble-t-il, suffire à prouver³, l'inanité de la conception de certains savants modernes enclins à voir dans les *Phorkides* non pas une tragédie, mais un drame satyrique⁴. On pourrait admettre d'autre part, sur les indications du bol de Halle, que dans la tragédie, les Grées ha-

1. V. par ex. la description du coffret de Cypsélos, PAUS., V, 18, 5.

2. A. DUMONT, *a. c.*, p. 18. (Comparer le même sujet reproduit *Röm. Mitt.*, XXVII 1912, pl. XI). Il est remarquable, d'ailleurs, que plusieurs détails de la peinture publiée par A. Dumont correspondent aux indications de PHÉRÉCYDE (fr. 27) et d'APOLLODORE (*Bibl.*, II, IV, 2) dans leur récit du meurtre de Méduse.

3. *Poët.*, XVIII, 2.

4. V. WECKLEIN, *Aesch. Fragm.*, p. 497 et 599.

bitaient, non pas dans une caverne¹, mais dans une demeure humaine, dans un palais où était localisée l'action². En tout cas, il semble résulter des monuments qu'Eschyle avait dû accentuer le caractère anthropomorphique des Grées dont il avait fait, nous l'avons vu, de véritables personnages du drame. On a beaucoup discuté sur l'épithète de κυκνόμορφοι qu'il leur donne dans le *Prométhée*³, et que certains traduisent par « au corps de cygne⁴, » tandis que d'autres y voient simplement une allusion à la couleur de leurs cheveux⁵. Quoi qu'il en soit, il nous paraît que, dans les *Phorkides*, le poète n'avait gardé à ces figures d'autres traits merveilleux que celui de l'œil unique⁶ et de la chevelure argentée qui contrastait avec leur âge. Nous ne croyons pas, en effet, qu'il les ait représentées comme des vieilles, mais, suivant en cela la tradition d'Hésiode⁷, il devait plutôt les faire voir sous l'aspect où nous les montrent les vases d'Athènes⁸ et de Halle, comme des femmes rachetant, par leur jeunesse et leur parure, ce que tel détail de leur personne gardait nécessairement de monstrueux.

1 Comme, par exemple, chez OVIDE (*l. c.*).

2. C. ROBERT, *Hermes*, *a. c.*, p. 160.

3. V. 795 ; cf. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 1733-34.

4. V. trad. MAZON, *l. c.*

5. BOELHAU, *a. c.*, p. 369, n. 1, et C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 225 n. 1. Κυκνόμορφοι serait donc, dans le texte d'Eschyle, la notation correspondante à ἐκ γενετῆς πολιῆς dans HÉSIODE (*Théog.*, v. 270).

6. Il est peu probable qu'Eschyle ait insisté sur le détail de la dent unique.

7. *Théog.*, 270 : Γραῖας καλλιπαρέους.

8. Il est curieux d'observer, d'ailleurs, que le peintre de la pyxis d'Athènes a, par inadvertance, donné aux Grées des cheveux noirs (Cf. BOELHAU, *a. c.*, p. 371).

CHAPITRE VI

PHRYGIENS ou RANÇON D'HECTOR

Reprenant le travail de Wecklein¹, M. Maurice Croiset a donné, de l'Iliade tragique d'Eschyle, une esquisse pleinement satisfaisante². La trilogie formée par les *Myrmidons*, les *Néréides*, les *Phrygiens* ou la *Rançon d'Hector* embrassait la matière de toute la fin de l'Iliade, du chant XVI au chant XXIV³.

Le sujet des *Myrmidons* était la colère d'Achille qui cédait, pourtant, aux instances de Patrocle et lui prêtait ses armes pour aller combattre. Le jeune héros était tué et dépouillé par Hector, et Achille se lamentait sur le cadavre de son ami. Dans les *Néréides*, Achille recevait de Thétis de nouvelles armes ; il s'élançait à la bataille et tirait d'Hector une

1. Sitz.-Ber. Mün., 1891, p. 327 sq.

2. Rev. Et. grecques, VII, 1894, p. 151 sq. V. le détail de la bibliographie antérieure dans WECKLEIN, *Aesch. fab. fragm.* p. 536. P. Girard a proposé, comme date de l'Iliade tragique, les « environs immédiats de 472 ». Rev. Et. grecques, VIII, 1895, p. 118, n. 4

3. Attius avait composé des *Murmidones* et une *Epinausimachè*, mais leur rapport avec la trilogie d'Eschyle est extrêmement obscur. Selon HERMANN (*Opusc.*, V, p. 136 sq.) les *Murmidones* correspondaient aux *Myrmidons*, l'*Epinausimachè* aux *Néréides*, et une troisième pièce inconnue aux *Phrygiens*. Cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 33-34. RIBBECK (*Röm. Trag.*, p. 349 sq.) a généralement adopté les vues de Hermann, sauf que, rejetant l'hypothèse d'une pièce inconnue, il concentre dans l'*Epinausimachè* la matière des *Néréides* et des *Phrygiens*. Contrairement aux opinions précédentes, C. Robert a essayé de démontrer (*Bild u. Lied*, p. 133 sq.) que les *Murmidones*, dont le sujet eût été la querelle entre Agamemnon et Achille, n'avaient de commun que le titre avec les *Myrmidons* du poète grec. Selon lui, c'était l'*Epinausimachè* qui équivalait aux *Myrmidons*. WECKLEIN (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1891, p. 329 sq.), qui s'associe aux critiques de C. Robert à l'égard de Ribbeck, ne partage pourtant pas son opinion sur le contenu des pièces d'Attius. S'il fait, lui aussi, coïncider le début de l'*Epinausimachè* avec les *Myrmidons*, il ne limite pas l'action de la tragédie latine à la mort de Patrocle ; il estime qu'Attius avait accumulé dans l'*Epinausimachè* la matière de toute la trilogie d'Eschyle, comme l'avait déjà fait son prédécesseur Ennius dans son *Hectoris Lutra* (cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 118 sq.). Quant au sujet des *Murmidones* c'était, d'après Wecklein, l'histoire de Palamède. L'auteur juge d'ailleurs impossible (*o. c.*, p. 343) de préciser le développement de l'action et même d'expliquer le titre de cette tragédie dans laquelle, suppose-t-il, Achille était hostile à Palamède. Ce dernier détail, qui semble en contradiction avec les données d'Eschyle dans son *Palamède* (cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 33) est particulièrement douteux. Ennius avait composé un *Achilles* dans lequel il était question, ainsi que, sans doute, dans l'*Achilles* de Livius Andronicus, de l'ambassade des chefs achéens (v. RIBBECK, *o. c.*, p. 25 et 112).

éclatante vengeance ¹. Les *Phrygiens* représentaient la visite du vieux Priam au vainqueur pour racheter le corps de son enfant.

Si l'on ne connaît pas de monument figuré qu'on puisse rapporter avec vraisemblance aux *Myrmidons* ² ou aux *Néréides* ³, il n'en est pas de même pour la dernière tragédie du cycle sur laquelle il convient d'insister quelque peu.

Le drame s'ouvrait par une scène entre Hermès et Achille, et l'auteur de la *Vie* nous fait connaître dans quelle attitude y apparaissait le fils de Thétis : « Dans la *Rançon d'Hector*, Achille, enveloppé de son manteau, reste muet, sauf qu'au début, il échange quelques mots avec Hermès ⁴ ». Voici donc quelle était la situation initiale : « Hermès venait au nom des dieux, comme Thétis dans l'*Iliade*, pour ordonner à Achille de rendre le corps d'Hector contre rançon. Achille, qui pleurait sans relâche son ami, écoutait le messager divin dans un sombre silence, immobile et drapé dans son vêtement, qui, sans doute, lui cachait le visage. A la fin seulement, il posait à Hermès quelques questions et déclarait qu'il obéirait ⁵ ».

Hermès avait dû aussi avertir Achille de l'arrivée imminente de

1. On trouvera dans CROISSET (*a. c.*, p. 152-170) le développement du sujet des deux drames. Les *Myrmidons* correspondaient aux chants XVI et XVII de l'*Iliade* et au début du chant XVIII, les *Néréides* aux chants XVIII-XXIII. Cf. WILAMOWITZ, *Aischylos, Interpretationen*, p. 245. Galli a supposé (*Ausonia*, V, 1910, p. 123, n. 1) que, soit à la fin des *Néréides*, soit au début des *Phrygiens*, il devait être fait quelque récit des funérailles de Patrocle.

2. L'influence de l'épopée semble, en effet, avoir pu seule s'exercer au moins sur les vases les plus anciens qui représentent l'ambassade à Achille (cf. *supr.*, p. 54). Sur ces peintures, v. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXIX, 1881, p. 138 sq. A. LAURENT, *Rev. Arch.*, XXXIII, 1898, p. 153 sq.

3. A. LAURENT estime (*a. c.*, p. 174) que la péliké de Camiros, le plus ancien des vases peints représentant Thétis consolant Achille et lui apportant de nouvelles armes, est antérieure à Polygnote.

4. *Vil.* 5. V. d'autres témoignages, WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 537, 549. Cf. NAUCK, p. 50.

5. CROISSET, *a. c.*, p. 171. Cf. WILAMOWITZ, *Aisch., Interpr.*, p. 57-58, 246; Hermès jouait donc le rôle de *πρόλογίζων*. Sur la foi de certains textes dont on trouvera le détail aux pages de Wecklein et de Nauck mentionnées n. 4, Hermann avait admis (*Opusc.*, V, p. 139), pour le début des *Myrmidons*, une scène d'ambassade analogue à celle du IX^e chant de l'*Iliade* (Cf. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 245). Brunn croyait, de son côté, à une première utilisation, à cet endroit, du motif d'Achille voilé, motif qui eût été repris, encore, au commencement des *Néréides*, avant de l'être une dernière fois dans les *Phrygiens* (V. *Annali*, XXX, 1858, p. 367; *Troisch. Misc.*, III, p. 179; *Sitz.-Ber. Mün.*, 1880, p. 201, 1887, p. 229). Ces théories ont été repoussées par C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 130-133, 141), et par WECKLEIN (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1891, p. 343-48). M. CROISSET (*a. c.*, p. 152-158) s'est rangé, à la suite de BERGK (*Hermes*, XVIII, 1883, p. 484 sq.), à une heureuse modification de la thèse de Hermann : il substitue, à l'ambassade des chefs, une ambassade d'un ou deux hérauts, Talhybios seul ou accompagné d'Eurybatès. Achille, assis devant sa tente, restait muet pendant la parodos, la scène du héraut, et peut-être encore une partie de la scène suivante, c'est-à-dire μέχρι πρὸς τοῦ μέρους (sc. *Gren.*, 911). — Pour en revenir aux *Phrygiens*, c'est aux exhortations du dieu que M. Croiset rattache le F. 266 (que Hermann et Wecklein attribuaient à Priam); cf. WEIL, *Etudes sur le Drame ant.*, p. 56 sq.; WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 58 n. 1. C'est encore au dieu, que nous attribuons, avec M. Croiset, l'avertissement qu'« il ne faut pas avoir une âme trop prompte en ses mouvements » (cf. WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 600) et, sans doute aussi, le F. 264 : « cet homme était plus doux que le suc de la figue ».

Priam¹ qui était accompagné ou, plus exactement, précédé d'une troupe de Phrygiens formant le chœur², et dont le costume, la mimique et les danses faisaient un spectacle à sensation³. Peut-être y avait-il un second prélude à l'entrée du monarque dans le récit d'un messager qui dépeignait le départ de Troie, la composition du cortège et ses fastueuses richesses⁴.

L'entrevue de Priam avec Achille était certainement l'endroit capital de la tragédie⁵. « Il est vraisemblable que le vieux roi cherchait d'abord à toucher son ennemi par le contraste entre sa puissance d'autrefois et son humiliation d'aujourd'hui⁶ ». Sans crainte d'exalter un brave devant un brave, il louait sans doute le vaillant fils qui lui était ravi⁷ et, s'apitoyant sur lui-même, il prononçait cette belle parole digne d'un vétéran des armes et du malheur : « J'ai terminé la garde de ma vie⁸ ».

Achille se rendait à ses prières, et alors se déroulait le saisissant épisode⁹ dont quelques œuvres d'art offrent encore le souvenir. Le poète avait admirablement su profiter d'une simple notation d'Homère. Au chant XX^e de l'*Iliade*¹⁰, Achille déclare à son adversaire mourant qu'il ne rendra jamais son corps : « Non, s'écrie-t-il, non, quand même Priam le Dardanide me supplierait de t'estimer, pour le rachat, à ton pesant d'or ». Eschyle avait pris au pied de la lettre cette hyperbole, et

1. Celui-ci, en effet, contrairement à l'opinion de HERMANN (*Opusc.*, V, p. 158), ne s'introduisait pas furtivement comme dans l'*Iliade*. V. CROISSET, *a. c.*, p. 173.

2. C'était déjà l'opinion de WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 425. HERMANN, (*l. c.*) voit à tort des captifs dans ces Phrygiens du chœur.

3. Arist. ap. ATH., I, p. 21 f (cf. NAUCK, p. 84). Welcker pense (*Aesch. Tril.* p. 426) que le texte cité d'Aristophane était une addition faite pour une deuxième représentation des *Grenouilles*. M. CROISSET (*a. c.*, p. 173) reconnaît la description du vêtement des choreutes dans un fragment que Wecklein et Nauck (n° 259) rapportent au *Phineus*.

4. V. CROISSET, *a. c.*, p. 173-174. Ce récit constituerait le 1^{er} épisode. V., selon Croiset, le F. 263. Selon d'autres (v. WECKLEIN, *Aesch. Fragm.*, p. 601), ce sont des paroles d'Hermès à Achille ou d'Achille à Hermès.

5. Deuxième épisode.

6. CROISSET, *a. c.*, p. 174. Cf. F. 267.

7. Tel est, du moins, l'avis de M. CROISSET (*a. c.*, p. 175) et de WECKLEIN (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1891, p. 363-64 et *Aesch. fragm.*, p. 662). Le F. 657, que l'on rattache à cette partie de la scène, est attribué par Stobée, qui le cite, aux *Phrygiens* de Sophocle. Comme on ne trouvait pas d'autre mention de cette dernière pièce sinon dans une scolie à *Prométhée*, 436 (v. NAUCK, p. 50) où une confusion entre Sophocle et Eschyle semblait probable (v. BERGK, *Hermes* XVIII, 1883, p. 482), on a pensé que Stobée avait commis la même erreur. Cependant, la découverte d'un autre fragment attribué aux *Phrygiens* de Sophocle (F. 725, ap. Pearson) rend beaucoup plus probable l'existence de cette tragédie dont le sujet n'était pas nécessairement, d'ailleurs, comme le croyait WELCKER (*Griech. Trag.*, I, p. 135) le même que celui des *Phrygiens* d'Eschyle. Cf. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 325-26 et note au F. 725. Il ne semble pas non plus que, comme le pensait Welcker, l'*Hectoris Lutra* d'Ennius ait été inspirée de Sophocle (v. PEARSON, *l. c.*). Pour ce qui est du F. 657, WECKLEIN (*a. c.*, p. 364) insiste, après Hermann, sur le caractère eschyléen du style ; mais il faut convenir que la pensée s'accorde admirablement avec *Ed. Col.*, 1211 sq.

8. F. 265. Cf. CROISSET, *a. c.*, p. 175, n. 2.

9. Le troisième du drame.

10. V. 351-52.

il avait représenté sur le théâtre une véritable *pesée*¹. L'orétait amoncelé dans un des plateaux de la balance pour faire équilibre au robuste guerrier, « et l'on devine aisément quel parti pathétique le grand poète avait pu tirer de la prodigalité passionnée du vieux roi jetant ses trésors à profusion, et commandant à ses serviteurs de ne rien épargner pour racheter son fils² ». Ainsi, Eschyle avait réalisé une mise en scène analogue à celle de la *Psychostasie* et qui convenait à son goût et au goût des spectateurs pour les représentations sensibles. Opéré de la sorte, ce rachat ne nuisait d'ailleurs nullement à la dignité du héros, car le dramaturge s'était efforcé de ne pas le représenter en marchand. « Il avait évité cette faute en le faisant peu parler. Le héros grec devait écouter Priam en silence, lui laisser faire des propositions, les accepter brièvement et, s'il assistait à la pesée du corps, n'y intervenir que par quelques paroles impérieuses. Après tout, sa personne même passait ici au second rang, le spectacle que le poète offrait à ses contemporains, c'était celui de l'Asie payant à la Grèce la rançon de ses fils tombés sur le champ de bataille³ ».

L'art a précieusement recueilli la belle innovation des *Phrygiens*. Tandis que, sur les peintures de vases archaïques ou de style sévère⁴, on reconnaît tout de suite, malgré quelques modifications curieuses⁵, la scène de *Priam suppliant* telle que la présentait l'épopée⁶, c'est l'influence de la tragédie qui s'affirme sur les vases de date plus récente, un stamnos de Munich⁷, et une amphore de l'Ermitage provenant de

1. Cf. les deux scolies de l'*Iliade*, ap. NAUCK, p. 84, et le F. 270. V., sur ce fragment, l'intéressante correction de WECKLEIN, *Aesch. Fragm.*, p. 603.

2. CROISET, *a. c.*, p. 177.

3. *Id.*, ib. C'est au silence d'Achille dans cette scène que correspondrait bien l'expression δ' αἰὴν ἄδων, sc. *Prom.*, 436. Cf. WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1891, p. 345. Mais Wecklein a eu tort de contester qu'Achille, au début de la pièce, était aussi voilé et silencieux à cause de la douleur causée par la mort de Patrocle. Il est vrai que BERGK (*Hermes*, XVIII, 1883, p. 482 sq.) rapporte l'expression du scoliaste du *Prométhée* à l'Achille des *Myrmidons*.

4. Lécythe à figures noires, *Arch. Zeit.*, XII, 1854, pl. LXXII, 3 = REINACH, *Rép.*, I, 382 et C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 132. — Coupe de Munich, dans le style d'Euphronios, *Griech. Vasenm.*, pl. LXXXIII et II, p. 117 sq. — Scyphos dans le style de Brygos, *Mon. d. Inst.*, VIII, 27 = REINACH, *Rép.*, I, 172 et *Arch. Herm.*, f. 133-134 ; *Griech. Vasenm.*, pl. LXXXIV (= notre fig. 17) et II, p. 121 sq. V. aussi fragments d'une coupe du Louvre G. 153, POTTIER, *Cat.*, III, p. 999. Cf. O. BENNDORF, *Risatto di Ettore, Annali*, XXXVIII, 1866, p. 241 sq. ; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 18-19 et 142. V. aussi des reliefs de miroirs grecs, *Griech. Vasenm.*, II, p. 120 et f. 30 = *Arch. Herm.*, f. 131. On trouvera, encore, d'utiles indications sur les monuments relatifs à ce mythe dans POLLAK, *Ath. Mitt.*, XXIII, 1898, p. 169 sq. Un stamnos étrusque du Musée archéologique de Florence (n° 1968), datant probablement du iv^e siècle, nous montre encore la scène selon le type archaïque, du moins en ce qui concerne le cadavre d'Hector étendu près du siège où trône Achille fièrement appuyé sur sa lance (v. *Mélanges d'Arch. et d'Histoire*, XXXVII, 1918-19, p. 110 et 137, f. 7).

5. En particulier, pour rendre le sujet immédiatement intelligible, l'artiste a représenté le cadavre d'Hector aux pieds d'Achille. V. les intéressantes remarques de C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 168-171.

6. *Id.*, XXIV, 472 sq.

7. JAHN, n° 890 ; v. GERHARD, *Aus. Vasenb.*, III, 197 = REINACH, *Rép.*, II, 99 et notre fig. 36, V. A. LAURENT, *Rev. Arch.*, XXXIII, 1898, p. 176, n° 1. On a parfois sou-

Ruvo¹. Sur le premier de ces monuments (fig. 36), on voit la supplication elle-même : Achille est assis, enveloppé d'un manteau qui couvre sa tête ; prosterné devant lui, Priam embrasse ses genoux et deux autres personnages s'associent, au moins du geste, à sa prière. Hermès assiste à l'entrevue et semble intervenir, lui aussi, en faveur du suppliant.

Le peintre de l'amphore de l'Ermitage (pl. III) s'est attaché à un



Fig. 36.

moment postérieur de l'action. Achille a déjà exaucé le vieillard, et, de la couche où il est assis, la tête couverte du bord de son vêtement, il contemple la scène qu'il a sous les yeux². A sa gauche se tient Hermès, qui est représenté auprès de lui exactement selon les données d'Eschyle. En revanche, Athèna, placée de l'autre côté, ne saurait être qu'un libre souvenir de l'*Iliade*³, et il est difficile de dire si l'artiste l'a simplement introduite pour la faire correspondre à l'image d'Hermès, ou s'il a voulu marquer aussi, par une double intervention divine, combien il avait été malaisé de fléchir le héros⁴. On peut se demander, de même, si c'est pour produire un plus bel effet décoratif ou pour souligner l'échec des simples mortels là où les dieux seuls avaient pu réussir⁵, que le peintre a complété son tableau par les figures de Nestor et de son

tenu que ce vase était de fabrication étrusque ; v. C. ROBERT, *Bild u. Lied.*, p. 142, n. 9 et *supr.*, p. 55, n. 1.

1. *Mon. d. Inst.*, V, 11 = REINACH, *Rép.*, I, 138 et notre pl. III. V. SCHMIDT, *Anali.*, XXI, 1849, p. 240 sq. ; BENNDORF, *Id.*, XXXVIII, 1866, p. 249 sq. ; C. ROBERT, *Bild u. Lied.*, p. 142 ; HAUPT, *Comment. arch. in Aesch.*, p. 119 ; V., pour la question des détails restaurés, PETERSEN, *Arch. Zeit.*, XXXVIII, 1879, p. 15-17. Sur le date de ce vase, v. *infr.*, p. 534 n. 1.

2. On voit, dans le champ, les armes du Péléide et un char. Est-ce le char de Priam ou celui auquel Achille avait attaché Hector ?

3. Athèna, dans l'*Iliade*, est la protectrice d'Achille. V. SCHMIDT, *o. c.*, p. 242.

4. *Id.*, p. 244.

5. *Id.*, *ib.*



LA RANÇON D'HECTOR
D'après les Monuments dell' Instituto.

fils Antilochos ¹. N'oublions pas d'ailleurs que, dans les *Myrmidons* comme dans l'*Iliade*, c'était Antilochos qui avait annoncé à Achille la mort de Patrocle ², et ajoutons que la présence du fils entraînait d'autant plus naturellement celle du père qu'il était d'une grande convenance de prêter au sage Nestor des paroles d'apaisement.

Grâce à l'entremise des deux divinités qui lui ont fait connaître les volontés supérieures, Achille a donc consenti à rendre le corps de son ennemi. Aussi Priam n'a-t-il plus d'attention que pour le cruel spectacle de son fils que deux serviteurs portent vers la balance où qu'ils viennent d'en retirer ³. A leur gauche, mais à un niveau supérieur, un autre jeune homme surveille la pesée ; son geste semble accompagner quelques paroles, et peut-être témoigne-t-il que le poids a été exactement fait.

Tel est le motif principal du registre inférieur par lequel la peinture se rattache aux *Phrygiens* d'une façon particulièrement nette ; mais, ici encore, l'artiste a introduit certains éléments de fantaisie comme les deux Eros ⁴ qui présentent leur offrande à Hector. On remarque également, derrière Priam, Thétis assise le sceptre à la main. Le peintre a-t-il songé à cette partie du récit homérique où la déesse prépare Achille à bien accueillir Priam ⁵ ? Est-elle venue, comme dans l'*Iliade*, pour consoler son fils de la perte de son ami, et se tient-elle à présent un peu à l'écart et détourne-t-elle la tête parce qu'elle a, comme chez Homère, le triste pressentiment de la mort prochaine du vainqueur d'Hector ⁶ ? Peut-être n'est-il pas besoin de chercher tant de justifications à une figure décorative dont Eschyle, d'ailleurs, suffisait à donner l'idée, puisque Thétis apparaissait dans la tragédie qui précédait les *Phrygiens*, dans les *Néréides*, où elle jouait même, fort probablement, le rôle principal ⁷.

La dramatique invention d'Eschyle, que nous avons reconnue sur l'amphore du Louvre, fait aussi le sujet de quelques autres monuments ⁸.

1. *Amphilochos*, qu'on lit sur le vase, est une erreur graphique (SCHMIDT, *a. c.*, p. 240). Les inscriptions sont, d'ailleurs, authentiques sauf les deux dernières lettres de EKTΩP (PETERSEN, *a. c.*, p. 17).

2. CROISSET, *a. c.*, p. 160-61 ; cf. WILAMOWITZ, *Aisch.*, *Interpret.*, p. 245, n. 2

3. La chose est assez incertaine ; v. BENNDORF, *Annali*, 1866, p. 257, et PETERSEN, *Arch. Zeit.*, 1879, p. 16, n. 64. Les deux plateaux de la balance semblent chargés d'un lingot d'or, ce qui est contradictoire avec toute idée de pesée. Mais, selon PETERSEN (*a. c.*, p. 16) la partie inférieure de la balance et les deux poids sont une restauration.

4. D'après PETERSEN, *l. c.*, ils seraient une addition postérieure, tout comme le doryphore qui s'avance à droite.

5. *Il.*, XXIV, 128 sq. Douteux, selon SCHMIDT, *a. c.*, p. 245.

6. *Il.*, XVIII, 70 sq. Cf. SCHMIDT, *l. c.*

7. CROISSET, *a. c.*, p. 167.

8. Brunn a signalé (*Bullettino*, 1853, p. 163) un vase peint d'Anzi, de la collection Amati, où l'on voit Hector sur la balance, en présence d'Achille et du vieux Priam. Le gobelet d'argent de Bernay (R. ROCHETTE, *Journ. des Savants*, 1830, p. 463 sq., et *Mon. Inéd.*, pl. LII) montre, d'un côté, la douleur d'Achille devant le cadavre de Patrocle (*Myrmidons*) et, de l'autre, la pesée d'Hector (*Phrygiens*). Ce dernier sujet est encore traité sur un sarcophage d'Ephèse (C. ROBERT, *Sark.-Reliefs.*, II, n° 47 c =

Virgile atteste encore la popularité du motif en imaginant qu'il était représenté parmi les peintures du temple de Junon à Carthage¹. On a vu, parfois, dans ce détail le souvenir d'une œuvre d'art existant réellement à Rome², une des scènes de ce siège de Troie en plusieurs tableaux qu'avait peint Théôros, et qu'on admirait sous le portique de Philippe³.

Arch. Herm., f. 135). Comme sur deux sarcophages du Louvre (CLARAC, 111, 243 et 194, 244), on y voit, aussi, Andromaque et Astyanax. Hermann concluait de là, en modifiant le F. 267 des *Phrygiens* où il lisait γένεθλον ὦ et σ'ἄλλοχον (*Opusc.*, V, p. 161), que l'épouse et le fils d'Hector jouaient un rôle dans la tragédie d'Eschyle (v. également, à ce point de vue, M. BIEBER, *Skenika*, LXXV^e Berl. Wink.-Progr., 1915, p. 8-9). Mais ce sont de simples figures complétives et l'artiste, qui montre Astyanax entraîné par Ulysse, joignait au thème eschyléen un autre thème emprunté à Sophocle ou à Euripide. V. C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, p. 61 ; *Arch. Herm.*, p. 172-73. Contre la participation d'Andromaque aux *Phrygiens* d'Eschyle, v. encore WILAMOWITZ, *Aisch.*, *Interpret.*, p. 58, n. 1.

1. *En.*, I, 48.

2. BENNDORF, *a. c.*, p. 258.

3. *Rec. Milliet*, n° 518. A. Reinach fait observer (*Rec. Milliet*, p. 389, n. 3) que ce texte de Pline « est la mention la plus ancienne de ces séries de tableaux représentant les principaux épisodes de la guerre de Troie, dont dérivent les *Tabulae Iliacae* ».

CHAPITRE VII

TÉLÈPHE

Télèphe, dont la lutte contre les Achéens, la blessure et la guérison par Achille se trouvaient déjà racontées dans les *Cypria*¹, était le héros d'un drame d'Eschyle² qui faisait probablement partie de la même trilogie que ses *Mysiens*³. Si la rareté des documents⁴ ne permet pas d'essayer une reconstitution de cette œuvre, il est certain qu'elle représentait, comme la tragédie postérieure d'Euripide, la venue de Télèphe auprès des Achéens pour obtenir d'eux la délivrance de son mal⁵. Il est fort probable, aussi, que, pour garantir son salut et le succès de son entreprise, le Télèphe d'Eschyle s'était réfugié sur l'autel des suppliants en prenant avec lui le petit Oreste⁶ : ὁ Τηλεφος κατὰ τὸν τραγῳδοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχῃ παρὰ τοῖς Ἑλλήσι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβών.

On a prétendu, il est vrai, que ce texte tiré d'une scolie au vers

1. Procl. ap. KINKEL, *Ep. Gr. fragm.*, p. 18. Aux *Cypria* se rattache PINDARE (*Ol.*, IX, 107 sq. ; *Isth.*, IV, 49 sq., VII, 109 sq.). L'*Iliade* ne dit rien de Télèphe, mais on a vu, parfois, des allusions à la guerre de Teuthranie I, 59 et XXIV, 765. L'*Odyssée* mentionne (XI, 519 sq.) la victoire de Néoptolème sur Eurypylos, fils de Télèphe, et suppose la connaissance d'une légende qui figurait dans la *Petite Iliade* (KINKEL, *o. c.*, p. 37), celle du secours apporté aux Troyens par Eurypylos. C'est probablement à la *Petite Iliade* qu'avait puisé ACUSILAOS (v. sc. *Od.*, XI, 519). V. PILLING, *Quomodo Telephi fab. et scriptores et artifices vet. tractaverint* (Diss. Halle, 1886), p. 1-5.

2. NAUCK, p. 76 ; WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 587.

3. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 56-57 ; WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 59, n. 1. Les *Mysiens* avaient pour sujet la purification de Télèphe en Mysie, après le meurtre des Aléades. V. PILLING, *o. c.*, p. 12-17.

4. F. 238, 239, 240.

5. C'est l'opinion unanime, réserve faite du détail du petit Oreste sur lequel nous donnons, ci-dessous, tous les éclaircissements utiles. Hartung a douté (*Eur. rest.*, p. 210) sans raison, me semble-t-il, que la tragédie d'Eschyle eût été localisée à Argos, comme celle d'Euripide.

6. Certains auteurs sont enclins à admettre que le trait de Télèphe prenant avec lui le petit Oreste était déjà dans les *Chants Cypriens*. V. WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 562 ; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 147, et *Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 248 ; WILAMOWITZ, *Arist. u. Athen*, I, p. 151 ; *Berl. Klassikertexte*, V, 2, p. 68. Mais c'est là une simple hypothèse, et l'on trouve déjà l'opinion contraire dans VOGEL, *Scenen Eurip. Trag.*, p. 93, et PILLING, *o. c.*, p. 19-20. La coupe de Boston, publiée depuis par POLLAK (*Zwei Vasen aus d. Werkstatt Hierons*, 1900, pl. I ; cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 447 ; HOPPIN, *R.-fig. Vases*, II, p. 48-49), semble confirmer la théorie que, dans la tradition la plus ancienne, Télèphe se réfugiait seul sur l'autel (POLLAK, *o. c.*, p. 15 ; JUETHNER, *Wien. Stud.*, XXIII, 1901, p. 4 ; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1909, p. 15 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 96). Malgré les suggestions de PFUHL, *o. c.*, § 506, il nous paraît impossible de rattacher la peinture de Boston à la tragédie d'Eschyle.

332 des *Acharniens* ¹, dans un passage qui n'est qu'une longue parodie d'Euripide ², ne pouvait raisonnablement s'appliquer à Eschyle et était dépourvu, en ce qui le concernait, de toute valeur documentaire. Ou bien Αἰσχύλον résulterait d'une confusion de noms, et il faudrait lire Εὐριπίδην, ou bien le scoliaste avait simplement écrit κατὰ τὸν τραγωδοποιόν, en entendant par là Euripide, très suffisamment désigné par la scène des *Acharniens* et par celle des *Thesmophories* à laquelle se réfère la suite de la glose, et Αἰσχύλον serait l'interpolation de quelque commentateur ignorant ou inattentif ³. Il faudrait donc rejeter la supposition d'un épisode du petit Oreste chez Eschyle ⁴, ou, du moins, convenir qu'il n'y a, en sa faveur, aucun témoignage précis ⁵.

Supprimer à la légère un témoignage est une méthode aussi dangereuse que facile, et il ne me semble y avoir aucune raison valable de repousser celui que nous avons reproduit plus haut ⁶. Loin de considérer comme un ignorant l'auteur de l'addition Αἰσχύλον, j'inclinerais plutôt à croire qu'il a ajouté ce nom parce que l'expression εἶχε συλλαβών lui paraissait convenir beaucoup mieux à l'affabulation d'Eschyle qu'à celle d'Euripide, chez qui Télèphe, non seulement prenait l'enfant avec lui, mais encore le menaçait de mort. Dira-t-on, qu'à mon tour, je base ma théorie sur l'attribution gratuite d'une faiblesse d'expression au premier commentateur ? Encore qu'une telle imputation soit beaucoup moins grave que celle d'étourderie ou d'ignorance, je serais d'autant mieux disposé à m'incliner que, tout compte fait, l'interpolation — s'il y en a une — me paraît porter non pas sur le nom d'Eschyle seul, mais sur l'ensemble de la phrase. A propos de Dicéopolis revêtu, grâce à Euripide, de guenilles de Télèphe, et s'emparant d'un panier à charbon qu'il feint de vouloir transpercer,

1. Voici l'ensemble de la note du scoliaste d'Aristophane : τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγῳδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγωδοποιόν Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλήσι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβών, παραπλήσιον δὲ τι καὶ ἐν ταῖς Θεσμοφοριαζούσαις ἐποίησεν.

2. Je ne puis admettre avec VOGEL (o. c., p. 93) qu'Aristophane ait voulu, aussi, railler Eschyle dans ce passage.

3. V. HARTUNG, o. c., p. 210 ; C. ROBERT, *Bild u. Lied, l. c.* ; POLLACK, o. c., p. 15. Cf. NAUCK, p. 76.

4. HARTUNG et POLLACK, l. c. D'après ce dernier, Eschyle, suivant la tradition de l'épopée, aurait représenté Télèphe seul à l'autel d'Agamemnon, comme on le voit sur la coupe de Boston (v. *supr.*, p. 121, n. 6). Tandis que le revers de cette coupe s'inspirerait du *Télèphe* d'Eschyle, le fond (pl. III) reproduirait une scène des *Mysiens*, Télèphe muet devant Teuthras (POLLACK, o. c., p. 23-24). Mais cette coupe, qui est certainement antérieure à 470, nous paraît devoir être rattachée plutôt à la tradition des *Cypria* (V. JUETHNER, WECKLEIN, et PEARSON, l. c., n. 6 de notre page 121).

5. C. ROBERT, o. c., p. 147. Notons que, si C. Robert conteste toute valeur à ce témoignage, il s'est ultérieurement montré enclin à admettre que l'épisode figurait chez Eschyle qui l'aurait, croit-il, emprunté aux *Cypria* (V. *Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 248). Mais v. *supr.*, l. c.

6. Wecklein qui, par ailleurs, a tiré de ce texte une théorie si étrange (v. *infr.*, p. 505 sq.) a justement protesté contre ce verdict arbitraire (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1909, p. 16).

le premier commentateur aurait noté : « le comique raille les situations pathétiques de la tragédie ; il a fait aussi quelque chose d'analogue dans les *Thesmophories* où le beau-père d'Euripide Mnésilochos, etc. » Par *tragédie*, il n'entendait vraisemblablement que le théâtre d'Euripide seul visé d'ailleurs, croyons-nous, dans les deux parodies d'Aristophane¹. Mais, sollicité par la généralité même du terme, un second commentateur venait apporter un autre exemple de ces scènes émouvantes, et il rappelait le précédent d'Eschyle montrant Télèphe avec le petit Oreste dans ses bras.

Telle que nous venons de la présenter, la théorie de l'interpolation a le double avantage de supprimer un certain enchevêtrement du texte² et de donner plus d'unité au commentaire exclusivement consacré à Euripide. On peut se demander, pourtant, si cet avantage ne serait pas largement compensé par l'économie d'une hypothèse, et si la glose originale ne se serait pas présentée sous la forme où nous la lisons³. Prenant le mot de *tragédie* au sens général, le scoliaste mentionnait d'abord le *Télèphe* d'Eschyle, puis, sans nommer le *Télèphe* d'Euripide que la scène qu'il commentait remémorait naturellement à tout lecteur, il citait l'autre parodie de la même tragédie d'Euripide, la scène non moins fameuse des *Thesmophories*. En tout cas, d'une manière comme de l'autre, nous ne voyons absolument aucune raison de rejeter le témoignage d'une partie de la scolie, alors surtout qu'une considération d'un genre différent achève de nous convaincre que le motif du petit Oreste figurait déjà dans le drame d'Eschyle.

On se souvient de l'anecdote relative à Thémistocle que nous ont racontée Thucydide et, d'après lui, quelques autres écrivains⁴. Thémistocle, banni d'Athènes, fut réduit à se réfugier chez Admète, roi des Molosses, qui n'était pas son ami. Ce prince étant absent, Thémistocle se rendit le suppliant de la femme d'Admète qui lui conseilla de s'asseoir près du foyer, tenant leur enfant dans ses bras. Le roi arrive peu de temps après : le suppliant se fait connaître... prie de ne pas se venger d'un infortuné... Admète releva Thémistocle qui continuait à tenir l'enfant dans ses bras, ce qui était la plus puissante manière de supplier⁵.

Entre cette histoire et celle de Télèphe dont on nous dira également

1. V. p. 122, n. 2. Cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 481 ; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 147 ; PILLING, *o. c.*, p. 18 et 41-43.

2. Ainsi, ἐποίησε se rattacherait directement au même sujet que ὀνειπαίξει, sans que l'on ait besoin de revenir à l'idée d'Aristophane par dessus Τῆλεφος κτλ.

3. C'est, notamment, le point de vue de WELCKER, *l. c.*, de WECKLEIN, *v. supr.*, p. 122, n. 6, et de VOGEL, *o. c.*, p. 88.

4. THUC., I, 136-37 ; PLUT., *Thém.*, 24 ; DIOD., XI, 56 ; C. NEPOS, *Them.*, 8.

5. THUC., *l. c.*, trad. Loiseau, p. 75-76. Il n'y avait là, bien entendu, aucune menace pour la vie de l'enfant, mais c'était simplement une coutume de ces pays. Plutarque développe ainsi l'expression de Thucydide : ταύτην μεγίστην καὶ μόνην σχεδὸν ἀναντήρητον ἡγομένων ἰκασίαν τῶν Μολοσσῶν. Cf. PILLING, *o. c.*, p. 19.

qu'il avait pris l'enfant sur le conseil de Clytemnestre¹, il existe une analogie trop grande pour qu'elle soit purement fortuite² : ou bien les poètes se sont inspirés d'un trait réel de la vie de Thémistocle, ou bien ce sont leurs créations pathétiques qui ont suggéré l'introduction de cette fable dans la vie du grand exilé³. Or, si l'épisode rapporté par Thucydide a un fondement historique⁴, n'est-il pas beaucoup plus légitime d'en attribuer la première et fidèle transposition dramatique à Eschyle, dans une tragédie composée peu après l'ostracisme de 471⁵, qu'à Euripide, beaucoup plus tard, dans sa pièce de 438⁶ ? On connaît la vive sympathie d'Eschyle à l'égard de Thémistocle ; il a célébré, dans les *Perses*⁷, son stratagème sauveur de la Grèce, et il serait très naturel qu'il eût voulu représenter, sous le voile mythologique, une action émouvante de l'exilé qu'il regrettait⁸. Admettons, au contraire, avec quelques savants⁹ que l'anecdote relative à Thémistocle soit de pure imagination, et qu'elle ait été façonnée, plus ou moins consciemment, d'après le mythe de Télèphe : n'est-ce point, dans ce cas, une tragédie contemporaine de l'ostracisme qui a dû jouer le rôle le plus efficace dans la constitution de cette légende, et le *Télèphe* d'Eschyle — que l'auteur en eût ou non choisi la donnée avec une arrière-pensée d'allusion au triste sort de Thémistocle¹⁰ — n'était-il pas tout indiqué pour fournir matière à la transposition historique¹¹ ? Même si l'on se range à

1. V. HYG., f. 101. Ce trait est admis, pour la tragédie d'Eschyle, par WECKLEIN (*Sitz-Ber. Mün.*, 1909, p. 18-19) et JUETHNER (*a. c.*, p. 5).

2. C. ROBERT, *o. c.*, p. 147 ; JUETHNER, *a. c.*, p. 2.

3. On pourrait songer à une troisième éventualité : Thémistocle aurait lui-même transposé dans la vie réelle l'épisode mythique illustré par la poésie. Mais cette conjecture, d'ailleurs peu vraisemblable (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 148), ne se retournerait nullement contre la supposition d'un épisode du petit Oreste dans Eschyle ; elle l'impliquerait même de toute nécessité, au cas où l'on inclinerait à admettre que l'épisode ne figurait pas déjà dans les *Cypria* (v. *supr.*, p. 121, n. 6).

4. Comme l'admettent WELCKER, *l. c.* ; HARTUNG, *o. c.*, p. 215 ; WECKLEIN, *Sitz-Ber. Mün.*, 1878, p. 204 ; *Id.*, 1901, p. 19, et, semble-t-il, aussi PILLING, *o. c.*, p. 19.

5. WECKLEIN, *l. c.* (lequel, d'ailleurs, se fonde à tort sur cet argument pour contester que le motif ait été utilisé encore par Euripide ; v. *infr.*, p. 505 sq.) ; JUETHNER, *a. c.*, p. 3.

6. Ainsi que le fait cependant HARTUNG (*o. c.*, p. 215). POLLAK (*o. c.*, p. 16) attribue cette première transposition littéraire à Sophocle dans son *Télèphe* ; mais, outre que ce poète semble avoir été, des grands tragiques, celui qui s'est le moins intéressé à la politique, on penche plutôt aujourd'hui à considérer son *Télèphe* comme un drame satyrique (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 220). Quant aux données de l'*Ἀχαιῶν Σύλλογος* du même poète, v. *infr.*, p. 504. Rappelons que le scoliaste des *Acharniens* (v. 332) ne fait pas la moindre allusion à Sophocle.

7. V. 355 sq. (En 473-72).

8. Sur les sentiments d'Eschyle à l'égard de Thémistocle, v. CAVAINAC, *Eschyle et Thémistocle* (*Rev. de Philol.*, XLV, 1921, p. 102 sq.). Sous prétexte qu'il n'était pas un poète de parti, Wilamowitz a exagéré, dans ses *Interpretationen*, l'indifférence politique d'Eschyle. V. d'ailleurs, à un autre point de vue, P. MAZON, *Eschyle*, II, p. xvii sq.

9. MOMMSEN, *Röm. Forsch.*, II, p. 146 ; WILAMOWITZ, *Aristot. u. Athen*, I, p. 151 ; *Berl. Klassikertexte*, V, 2, p. 68.

10. Selon que le drame était, ou non, postérieur à l'ostracisme.

11. L'opinion de C. ROBERT (*o. c.*, p. 148) : « il est beaucoup plus vraisemblable que l'imagination populaire s'inspirait d'une vieille tradition de l'épopée que d'une invention dramatique récente » ne me paraît nullement s'imposer. On a vu, d'ailleurs (*supr.*,

l'hypothèse toute gratuite que le détail du petit Oreste figurait déjà dans l'épopée¹, il est très probable qu'il a fallu à l'imagination populaire le stimulant d'une œuvre plus proche de l'évènement politique, d'une œuvre qui ne pouvait avoir négligé ce trait si touchant, et qui était plus apte, de par son caractère dramatique, à faire une profonde impression sur la masse. Et, d'autre part, n'est-il pas évident que cette transposition historique n'aurait pu s'opérer aussi bien à l'occasion de la tragédie d'Euripide, sensiblement postérieure au bannissement, et apparue dans un temps où les esprits n'étaient plus également intéressés ou passionnés par le destin de Thémistocle ? Jugera-t-on vraisemblable, d'ailleurs, que Thucydide ait accueilli dans son histoire une anecdote qui n'aurait commencé à se répandre qu'à un moment où il avait déjà atteint l'âge d'homme, au lendemain de la représentation d'un drame dont il avait pu être lui-même spectateur² ?

Reste cependant une objection tirée du *Télèphe* d'Accius qu'on a des raisons de croire inspiré de celui d'Eschyle³. Les fragments de l'œuvre latine ne contiennent rien qui puisse se référer à un épisode où Oreste eût tenu quelque place⁴, et n'en doit-on pas conclure qu'il était pareillement absent du modèle grec⁵ ? Mais on n'a conservé, du *Télèphe* d'Accius, qu'une vingtaine de vers, et il est assez téméraire de prétendre juger par là de tout le détail de l'intrigue⁶. Ce que certains des fragments d'Accius semblent montrer, par contre, c'est que son Télèphe présentait dans le malheur une dignité, une noblesse⁷ qui devaient être en harmonie avec le caractère que lui avait donné Eschyle⁸, caractère en fonction duquel était conçu, on va le voir, l'épisode du petit Oreste.

Sous quelle forme, en effet, Eschyle avait-il introduit cet épisode et faut-il nous représenter son héros se disposant, comme celui d'Euripide, à immoler l'enfant dont il s'était emparé ? Quelques auteurs l'ont affirmé⁹, et Wecklein, par exemple, tout en admettant qu'Eschyle s'était inspiré de l'acte de Thémistocle, dit que le poète l'avait modifié en imaginant, sur cette donnée réelle, une situation plus critique, plus

p. 121, n. 6), que l'existence d'un épisode du petit Oreste dans les *Cypria* était fort douteuse.

1. V. *supr.*, l. c.

2. JUETHNER, *o. c.*, p. 3.

3. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 344 sq.

4. Ainsi que le fait observer RIBBECK (*o. c.*, p. 347), il n'y a rien, non plus, dans les fragments d'Accius qui témoigne d'une participation de Clytemnestre à l'intrigue. Quelques auteurs n'en ont pas moins admis (v. *supr.*, p. 124, n. 1) que, chez Eschyle comme dans la fable 101 d'Ilygin, c'était Clytemnestre qui donnait à Télèphe le conseil de prendre avec lui l'enfant.

5. POLLAK, *o. c.*, p. 16.

6. JUETHNER, *o. c.*, p. 2.

7. Fr. VI et VII.

8. RIBBECK, *o. c.*, p. 345 ; PILLING, *o. c.*, p. 73-74.

9. VOGEL, *o. c.*, p. 88 ; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1878, p. 203 ; *Id.*, 1909, p. 18-19.

émouvante et, par là, mieux appropriée aux exigences théâtrales¹. Il cite, à l'appui de sa thèse, un des trois fragments subsistant de la tragédie d'Eschyle, le fragment 239, où quelqu'un affirme que le chemin est rapide qui mène à l'Hadès, et où il reconnaît les paroles de Télèphe menaçant de tuer immédiatement Oreste, si on ne lui promet pas le salut².

L'explication est assez ingénieuse. Toutefois, cette réflexion d'ordre général pouvait convenir à divers personnages³, comme à des situations multiples, et elle ne nous paraît pas constituer un argument suffisant en faveur d'une théorie qui se heurte à des difficultés ou qui, du moins, a contre elle un faisceau de vraisemblances. Le scholiaste des *Acharniens* dit simplement que, dans Eschyle, Télèphe avait pris avec lui le petit Oreste, et on a peine à se représenter le noble héros se déchainant avec une telle frénésie contre un malheureux enfant. Que le poète se soit souvenu d'un acte de Thémistocle, ou qu'il ait, par son œuvre, contribué à



Fig. 37.

créer la légende de cet acte, son Télèphe, comme le Thémistocle de la légende ou de la réalité, devait se borner à associer l'enfant à sa prière, et à mettre son infortune sous la sauvegarde de l'innocence. C'est Eu-

1. Aussi rattache-t-il à tort à Eschyle (*S.-Ber. M.*, 1909, p. 18) deux peintures d'un cratère de Naples et d'une hydrie de Cumes qui doivent être rattachées à Euripide (*v. infr.*, p. 509 sq.).

2. Cf. *Aesch. fragm.*, p. 589.

3. Wagner, d'ailleurs, revendiquait ce fragment pour les *Mysiens*. *V. Aesch. fragm.*, l. c.

ripide qui, dans son désir de traits neufs et saisissants, dans son goût pour les situations violemment pathétiques, a inventé, avec le déguisement misérable de Télèphe, la scène cruelle du glaive, et c'est précisément pour ces innovations qu'Aristophane, par deux fois, l'a poursuivi de ses railleries¹.

Sur ce point encore, les monuments figurés nous apportent une aide précieuse. Entre quelques peintures de vase qui nous montrent, d'après Euripide, Télèphe sur le point de frapper Oreste², et la belle coupe du Musée de Boston, où l'on voit, conformément sans doute aux données de l'épopée, Télèphe réfugié tout seul sur l'autel³, une péliké de Vulci, conservée au British Museum⁴ (fig. 37), présente, croyons-nous, la version particulière à Eschyle⁵.

Télèphe, couronné, s'est assis sur l'autel familial ; le bandage de sa cuisse gauche rappelle sa blessure, mais son grave visage ne trahit ni douleur ni angoisse⁶, et son attitude est pleine de calme et de dignité. D'une main il s'appuie à sa lance comme il ferait à un sceptre, et, de l'autre, il tient le petit Oreste qu'il porte avec soin contre lui. L'enfant qu'aucun danger n'inquiète fait un geste de salutation ou de prière vers Agamemnon qui arrive à grands pas. Celui-ci accueille l'étranger avec bonté, et la douceur et la bienveillance paternelles de son visage iront, par delà l'enfant, réjouir le cœur du suppliant. Il n'est que de voir Agamemnon pour comprendre que Télèphe a gagné sa cause ; c'est qu'il avait bien choisi son secours, et donné à sa prière la forme la plus touchante et la plus irrésistible ; il s'adressait à un père par la voix et le regard de son fils : μέγιστον ἱκέτευμα τοῦτο⁷.

1. La thèse de la transformation du motif par Euripide a été soutenue par PILLING, *o. c.*, p. 20 et 41 ; HAYM, *De puerorum in re scaen. Graec. partibus* (*Diss. phil. Hall.* XIII, 1897), p. 241 ; JUETHNER, *a. c.*, p. 5. Cf. C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 248 ; WILAMOWITZ, *Berl. Klassikertexte*, V, 2, p. 70.

2. V. *infr.*, p. 509 sq.

3. POLLAK, *Zwei Vasen*, pl. I = PFUHL, *Malerei u. Zeichn. d. Gr.*, f. 447 et § 506. V. *supr.*, p. 121, n. 6.

4. *Cat.*, E, 382. Rep. JAHN, *Arch. Aufs.*, pl. II = OVERBECK, *Her. Gallerie*, XIII, 9 ; POLLAK, *o. c.*, pl. VI. = notre fig. 37. Cf. *Arch. Zeit.*, XV, 1857, p. 89. Cette peinture date des environs de 450 (POLLAK, *o. c.*, p. 16).

5. C. ROBERT, à la suite d'Overbeck, incline à rattacher ce vase aux *Chants Cypriens* (*Bild u. Lied*, p. 146-48) ; mais, selon nous, les *Cypria* ne connaissent pas l'épisode d'Oreste (v. n. 6, p. 121). POLLAK, *o. c.*, p. 16, rattache sans raison cette peinture au Télèphe de Sophocle (v. *supr.*, p. 124, n. 6). Nous suivons PILLING, *o. c.*, p. 19 et 93.

6. Comparer l'expression de Télèphe sur la coupe de Boston.

7. THUC., I, 137.

CHAPITRE VIII

THRESSAI

On admet généralement qu'Eschyle avait consacré une trilogie "Ὀπλων κρίσις, Θρήσσαι, Σαλαμίνιαi au funeste destin d'Ajax et de son frère Teucer, banni par Télamon lorsqu'il revenait seul dans sa patrie¹. La seconde de ces pièces avait pour sujet la mort d'Ajax, et elle tirait son nom des captives Thraces, qui formaient le chœur de la tragédie².

Le suicide d'Ajax était déjà conté dans l'*Ethiopide* d'Arctinos³ et dans la *Petite Iliade* de Leschès; nous trouvons aussi dans le lyrisme des souvenirs de cette histoire⁴, et certains vases peints archaïques en offrent une représentation figurée⁵. En reprenant cet ancien thème, Eschyle avait insisté sur un détail curieux dont on a pensé voir un reflet sur quelques monuments postérieurs.

Eschyle avait simplement fait raconter par un témoin le suicide de son héros⁶, mais ce récit contenait un élément merveilleux bien propre à saisir l'imagination. Selon une légende que rapporte le scoliaste de Sophocle⁷, le corps d'Ajax était invulnérable sauf à l'aisselle, en un endroit qui n'avait pas été recouvert, jadis, par la peau de lion d'Héraclès.

1. WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 438 sq.; HERMANN, *De Aesch. trag. fata Ajacis et Teucris complexis, Opusc.*, VII, p. 362 sq.; WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 38-39; WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 511, 559, 581; A. MUELLER, *Aesthet. Kommentar. z. d. Tragöd. d. Soph.*, p. 174-75.

2. Scol. SOPH., *Aj.*, 134. Ce chœur devait exprimer des sentiments de compassion que Sophocle a rendus plus profonds et plus touchants en les prêtant à Tecmesse (WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 439).

3. V. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 223; JEBB, *Introd. à Ajax*, p. XII sq. et MASQUERAY, *Soph.*, I, p. 3 sq. Au moins en ce qui concerne l'*Ethiopide*, il ne semble pas qu'il ait été question de la folie d'Ajax ni du massacre des troupeaux. On ne trouve non plus dans le lyrisme aucune allusion à ces deux traits.

4. PIND., *Ném.*, VII, 37; *Isthm.*, IV, 60.

5. A. v. SCHAAL, *Griech. Vasen aus Frankf. Samml.*, p. 25, f. 9. — B, *Mon. d. Inst.*, VI, 33 = REINACH, *Rép.*, I, 151, 4. — C, POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, E, 635 = PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'Art*, IX, f. 335. — D, PERROT-CHIPIEZ, *o. c.*, IX, f. 334. — E, PERROT-CHIPIEZ, *o. c.*, X, f. 128 = PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 234. — F, *Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, fig. à la p. 61 = REINACH, *Rép.*, 412, 4. LUCKENBACH (*Das Verhältniss d. Griech. Vasen. z. d. Gedicht. d. Ep. Kyklos*, p. 559) rattachait cette dernière représentation à SOPHOCLE, *Aj.*, 898 sq., mais Vogel l'a contesté (*Sc. Eurip. Trag.*, p. 12-13), et Haupt, de son côté, déclare cette peinture trop ancienne pour pouvoir être rapportée à la tragédie (*Comment. arch.*, p. 119).

6. Scol. *Aj.*, 815. Sophocle, au contraire, a eu la hardiesse de représenter le suicide d'Ajax sur le théâtre, et presque sous les yeux des spectateurs.

7. Scol. *Aj.*, 833; cf. Scol., *Il.*, XIV, 404, et TZETZES (*ad Lyc.*, 455 sq.) qui note que, selon d'autres, c'était à la clavicule, et non à l'aisselle, qu'Ajax était vulnérable.

Eschyle avait été, sans doute, le premier à illustrer cette version dans sa pièce¹; le messager disait comment Ajax avait longtemps cherché en vain à se donner la mort, son épée étant impuissante à s'enfoncer et ployant à la façon d'un arc que l'on bande², jusqu'au moment où une divinité secourable était venue lui montrer à quelle place il devait frapper³.

Alors que les peintures archaïques, où le héros a déjà exécuté son fatal



Fig. 38.

dessein⁴, montrent qu'Ajax s'est précipité de face sur son glaive qui le transperce à la hauteur de la poitrine ou du ventre, et représentent généralement⁵ l'infortuné arc-bouté sur son arme, genoux et coudes touchant le sol, un vase étrusque du British Museum⁶ (fig. 38) nous offre

1. C'est ce qui semble ressortir du texte du scol., *Il.*, XIV, 404, là où il fait remarquer qu'Ajax, chez Homère, avait tout le corps vulnérable (cf. *Il.*, XXIII, 822), et où il oppose la version d'Homère à celle d'Eschyle. La légende de l'invulnérabilité d'Ajax est un dérivé de la légende d'Achille; inconnue de l'*Iliade*, elle était courante au temps de Platon comme le prouve l'allusion du *Banquet*, 219 E. Cette légende de l'invulnérabilité causée par le contact de la peau du lion néméen peut dériver de quelque trait analogue à celui qu'on relève dans PINDARE, v. 47 sq. de la *VI^e Isthmique*: Héraclès souhaite à Télamon un fils vaillant et dit: « Que son corps soit invulnérable comme cette peau qui flotte autour de moi, cette peau de fauve qui fut mon premier exploit, quand je l'ai tué jadis à Némée! » Cf. JEBB, *Ajax*, *Introd.*, p. XVIII et XIX.

2. F. 83.

3. Scol., *Aj.*, 833. C'est ce scoliaste qui cite le F. 83, mais on n'est pas d'accord sur l'étendue de la citation. Au contraire de NAUCK (p. 27), HERMANN (*a. c.*, p. 374), WECKLEIN (*o. c.*, p. 512) et HAUPT (*o. c.*, p. 118) estiment que tout le passage reproduit, à quelques variantes près, le texte du poète à qui appartiendrait, notamment, *πρὶν δὲ παροῦσα δαίμων* (*πρὶν δὲ παρὼν τις δαίμων*, Wecklein). Le vers 1040 des *Grenouilles* offre un souvenir des *Salaminiennes* et Aristophane, au v. 1294 de la même pièce, a utilisé quelques mots des *Θρηῖσαι*; cf. F. 84. Hermann, qui conjecturait *τὸ συγχλινέας τ' ἐπ' Ἀλάντι ξίφος* (*a. c.*, p. 374), suggérait que le vers appartenait au même récit de la mort du héros. La *Cistellaria* de Plaute contient une courte parodie du suicide d'Ajax (III, 2). Le vers *recipe me ad te, mors, amicum et benivolum* n'est pas sans analogie avec le v. 854 de Sophocle, mais le vers *utrum hacin feriam an ab laeva latus?* rappelle plutôt la situation telle que la présentait Eschyle. Il est possible qu'Ennius, dans son *Ajax*, ait vraiment montré sur la scène tout ce qu'Eschyle n'avait fait que raconter (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 132-33). Selon RIBBECK (*l. c.*, et p. 684), l'*Ajax* d'Ennius était, sans doute, une contamination d'Eschyle et de Sophocle.

4. Toutes les peintures signalées, *supr.*, p. 128, n. 5, sauf E.

5. A l'exception de F.

6. *Cat.*, IV, F 489. V. *Mon. d'Inst.*, II, 8 A = REINACH, *Rép.*, I, 88, 1 et notre fig. 38.

un tableau tout nouveau: Ajax s'est frappé de côté et l'épée, entrée par l'aisselle droite, ressort par l'épaule gauche. Une image de cette nature semble bien dériver de la légende que nous venons de rapporter¹, et il nous paraît très légitime de mettre cette peinture en relation avec la tragédie d'Eschyle².

Nous serons beaucoup moins affirmatif au sujet d'une autre peinture également rattachée au drame de ce poète.

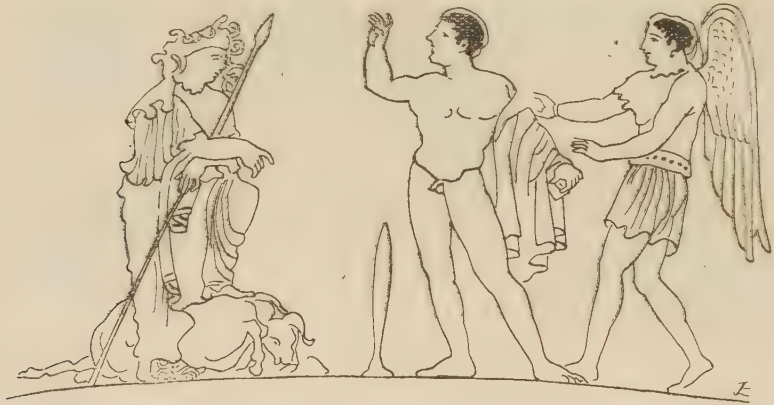


Fig. 39.

Il s'agit d'un stamnos de Palerme³ (fig. 39) où Ajax est représenté debout, devant son épée fichée en terre; Athèna est en face de lui, le pied posé sur un bélier mort, tandis que, de l'autre côté, s'avance Charon. D'après Haupt⁴, deux hypothèses sont à envisager relativement à ces deux derniers personnages: l'artiste pourrait avoir emprunté cette Athèna au début de la tragédie où, comme chez Sophocle, elle eût inspiré la folie d'Ajax et poussé l'infortuné au massacre des troupeaux; et Charon, dans ce cas, aurait été substitué, ne fût-ce que par souci de la

1. V. R. ROCHETTE, *Annali*, VI, 1834, p. 272; HEYDEMANN, *Arch. Zeit.*, XXIX 1871, p. 61.

2. Cf. HAUPT, *o. c.*, p. 117 sq. Haupt se fonde sur une autre raison plus précise pour soutenir cette opinion. Le corps du héros porte, dit-il, la marque de nombreux coups, comme si le malheureux avait dû s'y reprendre à maintes reprises avant de s'arracher la vie. Le peintre aurait voulu rendre ainsi sensibles les longues et inutiles tentatives d'Ajax jusqu'à l'apparition de la divinité secourable. Un tel détail serait convaincant, en effet, mais l'auteur a mal interprété quelques détails des *Monumenti*. Ni les anciens articles où il est question de ce vase peint, ni la notice du Catalogue du British Museum ne font aucune allusion à ces marques de nombreuses blessures. Mrs G. Wall, à qui j'exprime ici mes sincères remerciements, a bien voulu examiner à cet égard l'original du Musée Britannique. Elle confirme qu'on ne voit pas la moindre trace de ces prétendus coups, et elle ajoute que « la surface du vase est admirablement lisse et bien préservée d'égratignures ou taches qui puissent prêter à confusion ». F. MUELLER, (*Die ant. Odyssee-Illustr.*, p. 113) a pensé reconnaître encore la tradition d'Ajax invulnérable, sauf à l'aisselle, sur une des fresques de la tombe dell'Orco à Corneto (*Mon. d. Inst.*, IX, 15).

3. *Annali*, XX, 1848, tav. d'agg. K = REINACH, *Rép.*, I, 278, 1; *Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, p. 60 sq., pl. XLVI = notre fig. 39. Ce vase est également de fabrication étrusque.

4. HAUPT, *o. c.*, p. 118 sq.

variété, à une deuxième déesse qui, au dénouement, venait mettre un terme aux souffrances du héros¹; ou bien ce rôle était dévolu à Athèna elle-même désireuse de ne pas prolonger plus longtemps le mal qu'elle avait causé; dans ces conditions, l'Athèna de notre peinture se manifesterait, comme dans le drame, pour indiquer à Ajax à quel endroit il faut frapper, et Charon serait une addition fantaisiste du décorateur. Peut-être estimera-t-on avec nous ces explications trop ingénieuses pour ne point commander le doute. Observons, d'abord, qu'Ajax qui fait, semble-t-il, ses adieux à la lumière et à la vie², ne paraît nullement s'apercevoir de la présence d'Athèna³ dont le maintien, d'ailleurs, et, autant qu'on en peut juger, l'expression ne correspondent qu'assez mal à un rôle de déesse secourable⁴. Quant à la substitution de Charon à une divinité d'Eschyle, elle est difficilement acceptable, et si l'on admet, d'autre part, que ce personnage imprévu qui, dirait-on, pousse tout doucement Ajax vers son glaive, a été simplement ajouté pour souligner l'idée de la mort prochaine, ne va-t-il pas de soi qu'une telle adjonction convenait aussi bien à un tableau inspiré par Sophocle⁵? La conduite de l'Athèna de Sophocle à l'égard d'Ajax qu'elle déchaîne contre les troupeaux⁶ s'accorderait parfaitement avec l'attitude que lui a prêtée le décorateur, en sorte que si ce vase peint révèle très probablement une influence de la tragédie, nous ne voyons pas de raison suffisante pour trancher la question en faveur d'Eschyle. On doit noter, en particulier, que, dans le drame de Sophocle, Ajax, au moment de se tuer, appelle à son aide Hermès Chthônios et la Mort⁷:

Ἦ Θάνατε Θάνατε, νῦν μ' ἐπίκειψαι μολών.

Ne pourrait-on pas trouver dans de telles invocations la raison de la présence du nocher infernal ou de Thanatos sur la peinture de Palerme?

1. Le scol. d'*Ajax*, 833, parle bien, en effet, d'une divinité féminine; son texte παροῦσα δαίμων a été accepté par tous les critiques sauf par WECKLEIN (v. *supr.*, p. 129, n. 3) qui, sans aucune raison, d'après HAUPT, (*o. c.*, p. 118), a substitué παρὼν τις δαίμων. Il est possible, fait remarquer HAUPT (*o. c.*, p. 119), que la divinité secourable ne fût point nommée chez Eschyle, le témoin de la scène ayant dû se tenir à quelque distance.

2. V. SOPH., *Aj.*, 859 sq.

3. Haupt en convient lui-même, *l. c.*

4. Selon HEYDEMANN (*Arch. Zeit.*, 1871, p. 61), elle montre du doigt le glaive pour inviter Ajax à se frapper.

5. Heydemann pense (*a. c.*, p. 60) que le monologue d'Ajax, chez Sophocle, est le meilleur commentaire de ce vase.

6. *Aj.*, 51 sq.

7. *Aj.*, 832 et 854.

CHAPITRE IX

TOXOTIDES

La tragédie des *Toxotides*, dont le chœur était composé des Nymphes chasseresses compagnes d'Artémis, avait pour sujet la mort d'Actéon¹.

Un des rares fragments² souligne l'habileté du héros à la chasse, et un autre provient d'un passage où un serviteur annonçait que son maître avait été déchiré par ses chiens³. Ceux-ci étaient, d'après Eschyle, au nombre de quatre⁴, et le poète les appelait Corax, Harpyia, Charon et Lycottas⁵. La rage des animaux était provoquée par la métamorphose d'Actéon, symbolisée au théâtre par un attribut de son masque. Pollux cite Ἀκταίων κερασφόρος parmi les ἑσχευα πρόσωπα de la tragédie⁶, et il est légitime de croire que ce détail remonte à la tradition d'Eschyle que le lexicographe cite, un peu plus loin, à propos des chiens et de leur nom.

L'histoire d'Actéon, qui était connue d'Hésiode et de Stésichore⁷, a fourni des motifs aux peintres de vase, avant le v^e siècle⁸, mais il semble que la tragédie d'Eschyle, tout en contribuant à maintenir la popularité de la légende, a dû, à son tour, exercer quelque influence

1. NAUCK, p. 77 ; WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 589. Welcker a renoncé lui-même (*Gr. Trag.*, I, p. 49) à la thèse qu'il avait d'abord soutenue (*Aesch. Tril.*, p. 431). Au sujet des mystères qu'Eschyle aurait révélés dans cette tragédie, v. NAUCK, p. 28 et WECKLEIN, *o. c.*, p. 514.

2. F. 241, que WECKLEIN (*o. c.*, p. 590) attribue au prologue. ÅHRENS (*Aesch. fragm.*, p. 209) le rattache au discours du messager qui racontait la fin d'Actéon. Ces deux vers pourraient aussi avoir été prononcés par Actéon en personne.

3. F. 244.

4. L'art archaïque représente souvent une meute de sept ou huit chiens. V. *Elite Cér.*, II, pl. CIII C, et *Ath. Mitt.*, XXXVIII, 1913, pl. XVII (alabastron d'Eréttrie à figures noires).

5. F. 245 (= POLLUX, V, 47).

6. POLLUX, IV, 141.

7. HÉS., fr. 158 (RZACH) ; STÉS., fr. 68 (BERGK) : v. PAUS., IX, 2, 3. Stésichore, adoptant un point de vue rationaliste, ne parlait pas de métamorphose, et racontait qu'Artémis, pour tromper les chiens, avait jeté une peau de cerf sur Actéon. Cette version se retrouve sur une métope de Sélinonte (V. BENNDORF, *Met. v. Sel.*, pl. IX, p. 57) et sur un vase à figures rouges de style sévère (*Elite Cér.*, II, 99). Tel est, du moins, le point de vue adopté par C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 26 et n. 27 et *Arch. Herm.*, p. 151). D'autres pensent, au contraire, que la version de Stésichore lui aurait été suggérée par l'art ; ce serait un cas de mythologie optique. V. HAUSER, *Griech. Vasenm.*, II, p. 290 ; WILAMOWITZ, *Sappho u. Simonides*, p. 240.

8. V. *supr.*, n. 4.

sur les œuvres artistiques qui ont suivi¹. Déjà, la possibilité d'une telle influence a été admise par M. Hauser, dans le chapitre qu'il consacre à un beau cratère à figures rouges, datant des environs de 475². Actéon, terrassé par quatre dogues, lève désespérément un bras sans essayer la moindre défense³; sa perte est d'autant plus certaine qu'Artémis est là qui s'apprête, par surcroît, à lui décocher une flèche fatale. Cette action de la déesse nous rappelle le titre de la tragédie d'Eschyle, et il est remarquable que le nombre des chiens assaillants correspond à celui du poète. Ces concordances ne suffisent pas, toutefois, à établir une filiation certaine, et l'on se saurait tirer de cette représentation aucun détail précis sur la contexture du drame⁴.



Fig. 40.

Il n'en est pas de même, a-t-on pensé, d'une autre peinture qui orne un cratère de Vico Equense, présentement au Musée de Boston⁵ (fig. 40).

Comme si la présence d'Artémis qui tient une torche vengeresse ne suffisait pas à exciter les chiens contre la malheureuse victime, Lyssa,

1. Phrynichos, d'après Suidas, avait aussi composé un *Actéon* (v. NAUCK, p. 964).

2. HAUSER, *Griech. Vasenm.*, pl. CXV et II, p. 292 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 475 et § 525.

3. A ce point de vue, la représentation est très différente du type courant d'Actéon conçu sur le modèle du guerrier déjà blessé mais qui, un genou à terre, se défend encore avec énergie (V. SCHWARTZ, *Annali*, 54, 1882, p. 293 et n. 8, et HAUSER, *o. c.*, II, p. 289).

4. E. MERCANTI, *Rappresentanze del Mito di Atteone*, Neapolis, 1914, p. 124.

5. *Mon. d. Inst.*, XI, 42 = REINACH, *Rép.*, I, p. 229, 1 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 515 = notre fig. 40. Cf. *Annali*, LII, 1880, p. 290 sq. Ce vase porte, au-dessus d'Actéon, le nom d'éphèbe Εὐζίων qui se retrouve sur huit autres peintures (KLEIN, *Lieb- lingsinschr.*, p. 131 sq.), notamment sur l'hydrie du Vatican qui, comme on le verra, se rattache peut-être au *Thamyras* de Sophocle. Au sujet de ces vases, v. PFUHL, *o. c.*, § 579 et 584. E. Mercanti date le vase de Vico Equense de 450 environ (*a. c.*, p. 126) ; HAUSER (*o. c.*, II, p. 289) propose 460.

le démon de la fureur ou de la rage, s'approche à grands pas et, d'un geste, paraît vouloir donner encore plus d'élan à la meute. Actéon se défend énergiquement contre les trois animaux qui bondissent sur lui, défense bien inutile d'ailleurs, car comment pourrait-il triompher non seulement d'Artémis, mais encore du maître des dieux ? Zeus, en effet, assiste tranquillement à cette scène sauvage, et l'on a bien l'impression que tout s'accomplit sous sa surveillance et de par sa volonté.

Alors qu'on ne trouve, sur les vases archaïques, aucune allusion certaine à la métamorphose du héros¹, nous voyons apparaître ici Actéon avec le trait que lui gardera la céramique postérieure², et qui dérive peut-être de la représentation théâtrale du personnage : deux petites cornes émergent en effet de la chevelure, à la ressemblance du masque d'Ἀκταίων κερατόροσ; dont nous a parlé Pollux³.

Mais le détail par où s'affirme surtout la relation avec le drame, c'est, croit-on, la présence de Lyssa⁴ que l'on voit encore auprès d'Actéon sur une peinture de vase d'Apulie conservée au Musée de Berlin⁵. Lyssa, de nature analogue aux Erinyes⁶, est une de ces personifications monstrueuses, Eris, Oistros, Phobos, qui viennent de la poésie dramatique⁷. Nous savons le rôle qu'elle joue dans *Héraclès Mainoménos*, et Euripide n'avait fait sur ce point, semble-t-il, qu'imiter l'exemple d'Eschyle⁸. Lyssa intervenait probablement dans la *Lycurgie*⁹, il en était question, aussi, dans les *Xantriai*¹⁰, et l'on a conjecturé qu'elle apparaissait également dans les *Toxotides* comme exécutrice des ordres de Zeus sous la direction d'Artémis¹¹.

Reste à savoir pourquoi Zeus infligeait à Actéon un châtement aussi cruel. Selon la légende la plus connue, Artémis fit déchirer Actéon par ses propres chiens parce qu'il avait eu la malchance de l'apercevoir, tandis qu'elle se baignait, avec ses Nymphes, dans les eaux d'une fontaine¹².

1. MERCANTI, *a. c.*, p. 127, n. 7. V. *Elite Cér.*, II, 103, C. La belle peinture à figures rouges étudiée par HAUSER (v. *supr.*, p. 133) n'offre non plus aucun trait qui rappelle la métamorphose. Sur le vase à figures rouges de style sévère dont il a été question, plus haut (v. *supr.*, p. 132 n. 7) on ne sait si la peau de cerf est une allusion à la métamorphose (v. HAUSER, *Gr. Vasenm.*, II, p. 290) ou si le peintre s'inspirait de la version rationaliste de Stésichore (C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 26, n. 27).

2. V. *Elite Céram.*, II, 100, 101, 103, 103 A.

3. POLLUX, IV, 141. Actéon a de plus, ici, des oreilles d'animal.

4. E. MERCANTI, *a. c.*, p. 128. V. déjà SCHWARTZ, *Annali*, 1882, p. 297-98.

5. GERHARD, *Ap. Vasenb.*, pl. VI = *Elite Cér.*, II, pl. CIII, B. Sur la peinture de Vico Equense, une tête de chien est représentée au sommet de la tête de Lyssa.

6. WILAMOWITZ, *Herakles*, II, p. 205 ; O. GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 765, n. 11 et 766, n. 3.

7. V. KOERTE, *Ueber Personific. psych. Affekte in d. spät. Vasenm.* (Berlin, 1874).

8. WILAMOWITZ, *Herakles*, I, p. 370.

9. V. *supr.*, p. 75.

10. WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 557. Selon WILAMOWITZ (*Her.*, I, p. 370, n. 49) qui, d'ailleurs, se fait une conception erronée des *Xantriai*, qu'il rattache à la légende de Penthée (v. *supr.*, p. 102, n. 2), il était peut-être simplement question de Lyssa dans un récit de messager.

11. Selon E. MERCANTI, *a. c.*, p. 130, il faut lire sur le vase de Vico Equense, qui porte des inscriptions, Ἀλὸς λῶσσα.

12. CALL., V, 110. V. les autres textes dans PAULY-WISSOWA, *Aktaion*, p. 1210. Rappelons l'intéressante étude de M. S. REINACH, *Cultes Mythes et Religions*, III, p. 24 sq.

Mais ce conte galant ne s'est répandu qu'à l'époque alexandrine, et ce n'est point là le motif qu'indiquaient les anciens écrivains. D'après Stésichore, Artémis avait voulu empêcher le héros d'épouser Sé-mélé¹, et Apollodore, rapportant la version analogue d'Acusilaos, précise que ce fut la colère de Zeus qui déclencha la catastrophe². Il est assez naturel d'attribuer à Eschyle une conception identique à celle de ces auteurs des deux générations précédentes³, et l'on s'expliquerait ainsi parfaitement la présence de Zeus sur le monument que nous étudions. Chez Eschyle aussi, c'était Zeus, irrité des prétentions rivales d'Actéon, qui était la cause première du drame ; Artémis et Lyssa n'étaient que les ministres de sa vengeance et n'agissaient, pas plus l'une que l'autre, pour leur compte personnel.

Telle est l'intéressante doctrine récemment développée par E. Mercanti⁴, et, de fait, il est assez probable que le masque d'Actéon a influencé la représentation figurée, assez probable également que le personnage de Lyssa a été suggéré à l'artiste par quelque réalisation théâtrale de cette abstraction. Il ne s'ensuit pas nécessairement, toutefois, que les *Toxotides* aient été, sur ce point, la tragédie inspiratrice⁵, et il semble que le rôle attribué à Lyssa dans la restitution précédente empiète d'une manière peu vraisemblable sur le rôle d'Artémis. Assigner uniquement à cette dernière une action analogue à celle d'Iris dans *Hercule Furieux*⁶, c'est réduire beaucoup trop la part de la déesse dans le drame et, en conséquence, la part de ses acolytes, les Toxotides, si bien qu'on ne comprend plus guère le titre donné à la tragédie. En outre, il est difficile d'admettre qu'il n'y ait pas eu, entre Actéon et les chasseresses, une sorte de conflit personnel, conflit qui semble attesté, d'ailleurs, par les fragments 242 et 243 où le héros fait aux Nymphes l'injure de ne pas leur trouver l'apparence de chastes jeunes filles⁷. N'aurions-nous point là le début d'une scène d'ὑπόκρισις, conciliable, sans doute, avec l'affabulation proposée ci-dessus, mais qui s'accorderait bien, surtout, avec une autre version mentionnée dans les *Bacchantes*

1. STES. fr. 68 ; cf. PAUS., IX, 2, 3. C'est là qu'est mentionnée aussi la version rationaliste de Stésichore, v. *supr.*, p. 132, n. 7.

2. APD., *Bibl.*, III, IV, 4, μηνίσαντος τοῦ Διὸς ὅτι ἐμνηστεύσατο Σεμέλην.

3. Seul, AERENS (*o. c.*, p. 209) attribue à Eschyle le motif alexandrin de la vengeance.

4. E. MERCANTI, *o. c.*, p. 123-134.

5. On verra plus loin que des monuments, qui se rapportent selon toute vraisemblance à l'*Hippolyte* d'Euripide, nous montrent une Lyssa qui ne figure pas dans le drame. Ce personnage, dans le cas présent, pourrait être aussi une addition de l'artiste sollicité, d'ailleurs, par la conception assez répandue de Lyssa chasseresse, pourvoyeuse de la mort. V. WILAMOWITZ, *Her.*, II, p. 215-16.

6. Comme le fait E. MERCANTI, *o. c.*, p. 130. L'artiste pouvait simplement vouloir traduire, par cette figure, l'idée que les chiens déchiraient Actéon sous l'empire de la rage excitée par Artémis. V. le curieux passage du texte d'APOLLODORE (*l. c.*) τοῖς ἐπομένοις αὐτῇ πεντήκοντα καὶ τὴν ἐμβάλειν λύσσαν.

7. V. WECKLEIN, *Aesch. fragm.*, p. 590, et pour les corrections nécessaires au F. 242, v. NAUCK, p. 78.

où il est dit qu'Actéon avait été puni parce qu'il s'était vanté d'être meilleur chasseur qu'Artémis¹ ? Il pouvait prononcer cette fatale parole au moment où les Nymphes dépitées se réclamaient de leur déesse, une telle vantardise étant parfaitement à sa place dans une tragédie où était soulignée, comme le fragment 241 le prouve, l'habileté cynégétique du héros.

La variante conservée par Euripide était-elle le thème fondamental de la tragédie d'Eschyle² — le poète ayant substitué ce nouveau motif de vengeance à celui de Stésichore et d'Acusilaos — ou bien, ne faut-il



Fig. 41.

y voir qu'un thème secondaire, le châ-timent dont Artémis avait été chargée par Zeus ne se produisant qu'après une scène où Actéon faisait aussi éclater son orgueil vis-à-vis de la déesse³ ? Il est évident que, dans la première de ces hypothèses, le cratère de Vico Equense ne

saurait plus avoir aucun rapport direct avec la tragédie d'Eschyle, mais si l'on admet, par ailleurs, que le motif indiqué par Euripide figurait à un titre quelconque, dans les *Toxotides*, il serait peut-être loisible de rattacher encore à cette œuvre une peinture passablement énigmatique qui décore un cratère du Musée de Naples⁴ (fig. 41).

Bien que la métamorphose d'Actéon soit déjà annoncée par des cornes fort développées, le héros qu'aucun chien ne menace est sur le point de percer de son épieu un cerf tacheté qu'il a saisi par les andouillers.

1. *Bacch.*, 339 ; cf. *Diod.*, IV, 81. Il est impossible de démêler quelle version était à la base de la représentation d'Actéon et de sa mère, par Polygnote, à Delphes (*Rec. Milliet*, n° 107 b, p. 123). La peau de cerf sur laquelle il était assis devait faire allusion à sa métamorphose, le faon qu'il tenait et le chien placé près de lui rappelaient ses goûts de chasseur (*HITZIG-BLÜMNER, Paus.*, III, 1, p. 794). Comparer, avec la description de Pausanias, le vase peint reproduit *Elite Cér.*, II, p. 351.

2. C'est l'idée de CASTIGLIONI, *Atteone e Artemis* (vol. di onoranze à C. Pascal, Catania, 1913), cité par E. MERCANTI, *a. c.*, p. 131, n. 1.

3. E. Mercanti ne reconnaît dans Euripide aucun souvenir d'Eschyle. L'auteur pense, au contraire, qu'Euripide a modifié, de propos délibéré, la légende eschyléenne, afin d'obtenir une correspondance plus parfaite entre le cas de Penthée et celui d'Actéon (*a. c.*, *ib.*).

4. *Coll. Santangelo, HEYDEMANN*, p. 641, n° 31. V. *Elite Cér.*, II, pl. CIII A ; *Rev. Arch.*, 1848, pl. C = notre fig. 41 ; S. REINACH, *Cultes Mythes et Religions*, III, p. 35, f. 9.

À gauche se trouvent Pan et Hermès, à droite un satyre¹ et, au dessus, Artémis assise, élevant sa main qui tient l'arc, semble adresser à Actéon un avertissement solennel. M. S. Reinach a vu dans cette peinture le témoignage unique d'une version selon laquelle Actéon aurait provoqué le courroux d'Artémis en tuant à la chasse un animal consacré², mais d'autres ont établi un rapport entre cette représentation et le mythe rappelé dans les *Bacchantes*. Comme il est peu probable, malgré la popularité d'Euripide, qu'un céramiste se soit inspiré d'une mention purement incidente faite par ce poète, E. Mercanti, formulait l'hypothèse que la brève indication d'Euripide avait dû être reprise et développée dans l'*Actéon* de Cléophon ou dans celui d'Iophon, et que le décorateur s'était souvenu de l'une ou l'autre de ces tragédies³. Nous serions beaucoup plus porté à reconnaître, et chez Euripide et chez le peintre, un rappel de la version eschyléenne. Dans l'incapacité de représenter une parole outrageante, l'artiste devait lui substituer une action. Sans doute imaginait-il, sur le modèle de l'histoire d'Agamemnon⁴, un Actéon se glorifiant d'être plus adroit que la déesse au moment où il frappait un gibier de choix. Il nous paraît très probable, en tout cas, que c'était de quelque motif en relation avec la chasse que provenait, dans l'esprit du céramiste, la vengeance d'Artémis.

D'autres poètes, nous l'avons déjà marqué, avaient traité, à la suite d'Eschyle, la légende de la mort d'Actéon, mais il est impossible de rien préciser au sujet de leurs œuvres ni de l'influence qu'elles exercèrent. De nombreuses peintures de vases postérieures à celle de Vico Equense ont encore illustré le



Fig. 42.

1. Un satyre est également présent sur l'oxybaphon à figures rouges de style tardif reproduit *Elite Céram.*, II, pl. C.

2. S. REINACH, *o. c.*, p. 27 ; cf. LENORMANT-DE WITTE, *Elite Cér.*, II, p. 345.

3. E. MERCANTI, *a. c.*, p. 134.

4. D'après les *Chants Cypriens*, Agamemnon aurait provoqué la colère d'Artémis en se flattant d'être plus habile chasseur que la déesse (KINKEL, *Epic. Graec. fragm.*, p. 19 ; cf. SOPH., *El.*, 566 sq., et TZETZES, *ad Lyc.*, 183).

mythe¹, et l'une d'entre elles est caractérisée, elle aussi, par la présence de Lyssa².

Alors que toutes les peintures précédemment signalées font assister au châtement lui-même, un vase béotien du iv^e siècle (fig. 42) mérite une mention spéciale, car c'est les funérailles d'Actéon que l'artiste a représentées³. Le malheureux, qui ne porte aucun signe de métamorphose, va être enseveli par Autonoé et par ses sœurs. Cadmos, son grand-père, assiste à la cérémonie et on remarque devant lui, coiffé du pétase, un autre vieillard, peut-être le paysan qui a trouvé le corps, et qui est venu annoncer la catastrophe. L'ensemble de la composition et la présence du messenger autoriseraient à croire que la source de cette image était quelque scène de tragédie, et on se souvient que, dans Eschyle, c'était également un messenger qui racontait la fin du héros. Il est clair d'ailleurs, que cette œuvre béotienne ne dépend pas directement du drame, et tout ce que l'on peut supposer est un modèle attique dépendant lui-même de la tragédie⁴.

1. Sur tous ces monuments Artémis est vêtue. Ce n'est que postérieurement, après l'expansion du motif alexandrin, que l'art représentera la déesse nue.

2. V. *supr.*, p. 134 et n. 5. Sur une urne étrusque, conservée au Vatican, qui représente aussi Actéon dévoré par ses chiens, on retrouve une Furie assise aux deux angles de la composition. V. *Élite Cér.*, II, p. 349.

3. Musée d'Athènes, n° 3554. V. *Ath. Mitt.*, XV, 1890, p. 240 sq., pl. VIII = notre fig. 42. Artémis se retourne d'un air satisfait vers sa victime, et trois chiens sont encore visibles non loin d'elle. On ne connaît qu'une seule autre représentation des funérailles d'Actéon, CLARAC, II, 113, n. 315.

4. *Ath. Mitt.*, a. c., p. 242. — On a encore pensé à la possibilité d'une influence d'un autre drame d'Eschyle, l'*Oreithyia*, sur une amphore de Munich (*Griech. Vasenm.*, pl. XCIV-XCV, et II, p. 189), et un vase de Francfort (SCHAALE, *Griech. Vasen aus Frankf. Samml.*, pl. XXXVII, A, p. 70). Mais nous ne possédons pas un seul fragment de l'*Oreithyia*, et l'on doit se borner à mentionner cette hypothèse que rien ne permet de vérifier. De même, Watzinger se demande s'il n'y aurait pas quelque souvenir des *Perses* d'Eschyle sur un lécythe de Tübingen qui montre un guerrier du Grand Roi et une femme Perse des deux côtés d'une stèle (*Griech. Vasen in Tübingen*, pl. XXVI E, 67 et p. 43). — Ajoutons qu'un bol à reliefs de l'Antiquarium de Berlin représente divers épisodes de la lutte sous les murs de Thèbes. Une certaine influence d'Eschyle est naturellement probable, mais il s'y joint d'autres éléments, et le décorateur s'est médiocrement soucié d'adapter ses figures aux données d'une source littéraire précise (V. C. ROBERT, *Herm. Becher*, p. 81-85 et fig. ; cf. COURBY, *Vases grecs à reliefs*, p. 306).

DEUXIÈME PARTIE
THÈMES DE SOPHOCLE

CHAPITRE PREMIER

TRAGÉDIES CONSERVÉES DE SOPHOCLE

ANTIGONE. — On a parfois rattaché ¹ à la célèbre tragédie de Sophocle une peinture de vase de Ruvo ², qui illustrerait la scène entre Créon, Antigone et Ismène (v. 527-577), en ajoutant à ces personnages la figure d'Haimon qui va apparaître dans l'épisode suivant (v. 626 sq.). Mais, outre que les deux jeunes filles représentées sont des suppliantes réfugiées sur un autel ³, ce qui ne correspond nullement à la situation chez le poète tragique, la peinture en question offre des analogies curieuses avec deux autres ⁴ qui, par le rôle attribué au jeune homme et au roi, s'écartent encore davantage de Sophocle, et il est clair que les trois monuments doivent être rapportés à un sujet tout différent ⁵.



Fig. 43.

Il y a, au contraire, plus de vraisemblance ⁶ dans le rapprochement établi par Hirzel ⁷ entre le début du second épisode d'*Antigone* (v. 376 sq.) et la peinture d'une amphore lucanienne appartenant au

1. SCHULZ, *Bull. d. Inst. Arch.*, 1836, p. 120 ; HIRZEL, *Arch. Zeit.*, XXI, 1863, p. 71.

2. *V. Arch. Zeit.*, III, 1845, pl. XXVIII ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 372, f. 281.

3. De plus, le prétendu Haimon est caractérisé comme un voyageur, un étranger au pays.

4. *V. Arch. Herm.*, f. 282, 283.

5. *V. injr.*, p. 521, sq.

6. Malgré le scepticisme d'HUDDILSTON *Greek Trag.*, p. 76-77:

7. *Arch. Zeit.*, XXI, 1863, p. 69-71

Musée Britannique¹ (fig. 43). Un homme barbu, vêtu d'un riche costume et coiffé d'une tiare, d'où tombe un voile majestueux, est assis, sceptre en main, le regard fixé sur le groupe qui s'est arrêté devant lui. Deux jeunes guerriers viennent de lui amener une femme qui s'enveloppe dans son himation et qui, malgré la tristesse qui l'accable, paraît vouloir esquisser une défense. Le premier des gardiens raconte évidemment au roi le méfait de leur prisonnière.

La tiare orientale peut fort bien convenir à un prince du pays des Cadméens, et cette coiffure ne caractérise pas nécessairement un personnage comme un barbare². Chez Sophocle, d'autre part, Créon n'arrive sur le théâtre qu'après l'arrivée des gardes et d'Antigone (v. 387), mais il faut laisser quelque chose à la liberté de l'artiste qui a ici installé son monarque dans l'attitude qui fait le mieux ressortir sa haute dignité. Comme le Créon de Sophocle, le roi écoute le récit d'un des gardes, et bientôt il pourrait demander lui aussi, à la jeune fille : « Toi donc qui baisses la tête vers le sol, avoues-tu ou nies-tu avoir fait ce qu'il dit ? » (v. 441-42). Bien entendu, la représentation est d'une nature trop générale pour que l'on puisse affirmer le rapport avec une entière certitude, mais il y a du moins, en sa faveur, une assez grande probabilité³.

ELECTRE. — Si les *Choéphores* d'Eschyle ont exercé sur l'art une influence prédominante⁴, il semble pourtant qu'un vase peint du Musée de Vienne⁵ (fig. 44), représente la scène pathétique de Sophocle où Électre reçoit ce qu'elle croit être les cendres de son frère supposé mort⁶. Il est vrai que le décorateur ne suit pas fidèlement le poète chez qui l'urne funéraire est portée par des serviteurs qui la remettent eux-mêmes à la jeune fille (v. 1123). De la suite d'Oreste, le peintre n'a laissé subsister que Pylade qui s'avance plein de tristesse, et c'est le frère en personne qui tend l'urne fatale à sa sœur. Ces modifications, inspirées à l'artiste par sa propre fantaisie ou par la nécessité de limiter son sujet, ne doivent pas nous faire penser à une

1. *Cat.*, IV F, 175 A, 2. Cf. REINACH-MILLINGEN, *Peint. de Vases*, pl. LIV = notre fig. 43.

2. HIRZEL, *ibid.*, p. 71.

3. Il n'y a aucun compte à tenir parmi les représentations susceptibles de se rattacher à l'*Antigone* de Sophocle, d'un fragment de coupe à fond blanc sur lequel Rhusopulos croyait reconnaître Antigone ensevelissant Polynice. Cette coupe chronologiquement antérieure au drame de Sophocle, montrait sans doute Polynice remettant à Eriphyle le collier pour lequel elle trahit son époux (C. ROBERT, *Arch. Hermen.*, f. 274, p. 359-60 ; *Oid.*, I, f. 50, p. 371-72).

4. V. *supr.*, p. 86 sq. Il se pourrait d'ailleurs, on l'a vu, qu'une réminiscence de Sophocle se mêlât au souvenir d'Eschyle, dans certaines représentations de la rencontre d'Électre et d'Oreste au tombeau d'Agamemnon.

5. Vase provenant d'Apulie ; v. LABORDE, *Vases Lamberg*, I, pl. 8 = REINACH, *Rép.*, II, 475, 4 et notre fig. 44.

6. *El.*, v. 1098 sq. Cf. JEBB, *Electra*, Intr., p. IXIV-IXV.

autre source que la tragédie de Sophocle dont on a cru, d'ailleurs, retrouver encore le souvenir dans certaines œuvres du grand art, telles qu'un tableau décrit par Lucien ¹ et le fameux groupe sculptural du Musée de Naples ².



Fig. 44.

ŒDIPE-ROI. — Un cratère de l'Italie méridionale ³ (fig. 45) nous montre un roi assis, sceptre en main, sur son trône, en face d'un prêtre ou devin conduit par un jeune enfant. Ce personnage sacerdotal, qui tient lui-même un sceptre couronné d'un temple en miniature, s'apprête, semble-t-il, à se retirer tout en adressant encore au

1. *De Œco*, 23. Oreste et Pylade sont en train de tuer Egisthe, tandis que Clytemnestre, déjà immolée, gît sur sa couche. Lucien ne tranche pas la question de savoir si le peintre s'inspirait de Sophocle ou d'Euripide, mais il loue l'habileté de l'artiste à fixer l'attention sur le châtimement de l'homme pervers, et à laisser à l'arrière-plan la vengeance d'un fils sur sa mère. Or, c'est chez Sophocle seulement que Clytemnestre est immolée avant Egisthe et le poète use, si l'on peut dire, de la même perspective morale. V. JEBB, *o. c.*, Intr., p. lxxv et n. 4. On a cru retrouver dans la description de Lucien le tableau de Théodros ; v. *Rec. Milliet*, n° 518 et n. 2 de la p. 389. A. Reinach, pense avec Blümner, que Théodros doit être distingué du peintre Théon et que l'*Oreste tuant sa mère* de ce dernier (v. *supr.*, p. 34, n. 8, et p. 87, n. 4) n'avait donc rien à voir avec le *Meurtre d'Egisthe*. PFUHL (*Malerei u. Zeichn. d. Griech.*, § 848 sq.) conclut, au contraire, à la suite de Brunn, à l'identité des deux peintres.

2. Œuvre de Stéphanos, artiste de l'Italie méridionale, qui vivait dans la première moitié du premier siècle avant J.-C. On a reconnu dans ce groupe Electre et Oreste d'après Sophocle, v. 1226 sq. D'autres pensent, toutefois, à Mérope et Cresphontès, ou bien à Déjanire et Hyllus, ou encore à Pénélope et Télémaque. V. JEBB, *o. c.*, Intr., p. lxxvi et n. 1.

3. Ce vase est aujourd'hui perdu. On en trouvera des reproductions : R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. 78 ; OVERBECK *Her. Gall.*, pl. II 1 ; INGHIRAMI, *Vas. fitt.*, III, pl. 248 ; C. ROBERT, *Oid.*, II, p. 108, f. 16 = notre fig. 45.

roi quelques graves paroles. Derrière le monarque, une femme appuyée à une vasque suit l'entretien avec une grande attention.

Les critiques modernes ¹ reconnaissent là un épisode de l'*Iliade* ², celui où Chrysès vient réclamer à Agamemnon Chryséis, qui serait pré-



Fig. 45.

cisément figurée à gauche. Il faut convenir que le devin apparaît bien ici, comme chez Homère, avec des bandelettes attachées à son sceptre d'or ³, et que les divinités du registre supérieur s'accorderaient avec un tel sujet, Apollon étant le protecteur de Chrysès, Athèna, la protectrice d'Agamemnon, et Aphrodite, si c'est elle, intervenant assez naturellement dans une histoire d'amour. Mais que de difficultés en revanche ! Le roi a-t-il l'expression, l'attitude d'un homme qui chasse outrageusement quelqu'un avec des paroles violentes ⁴, et l'autre personnage, d'un maintien si digne, pourrait-il représenter le vieillard Chrysès qui s'éloigne en tremblant ⁵ ? En outre, ce personnage qu'un enfant conduit ne doit-il pas être considéré comme un aveugle ? Et s'il était réellement Chrysès, qui serait alors son petit compagnon ? Pour l'expliquer, C. Robert est forcé de recourir à une hypothèse surpre-

1. HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 77 ; C. ROBERT *Oid.*, II, p. 109.

2. *Il.*, I, v. 12 sq.

3. Je ne puis, d'ailleurs, prendre au sérieux l'explication que propose C. ROBERT (*l.c.*), pour le détail du temple miniature : il y voit une allusion à contre-sens au v. 39 du chant I^{er}. L'artiste voulait simplement opposer le sceptre religieux au sceptre royal que couronne un oiseau

4. *Il.*, I, 25 sq.

5. *Il.*, I, 33 sq

nante ¹ : il y avait, dit-il, un jeune Chrysès qui figurait dans les tragédies de Sophocle et de Pacuvius qui portaient son nom ², et qui était le fils d'Agamemnon et de Chryséis. De petit-fils du vieux Chrysès, cet enfant, serait, ici, devenu son fils ³, ce qui introduirait, en vérité, une fantaisie assez curieuse dans cette illustration homérique.

Nous serions donc enclin à revenir à l'ancienne opinion d'Overbeck ⁴ qui croyait cette peinture dérivée d'*Œdipe-Roi* ⁵ : Tirésias, mandé par Œdipe, est arrivé, guidé par un enfant ⁶, mais effrayé par les révélations qu'il a à faire, il veut regagner sa demeure ⁷. C'est à cette tentative de départ qu'il conviendrait de rapporter la peinture, ou bien au départ effectif, après la longue discussion où Tirésias a parlé d'égal à égal ⁸, et qu'il termine par un avertissement solennel ⁹. Il est vrai que, chez Sophocle, Jocaste n'est pas présente à l'entretien, alors qu'on ne peut guère reconnaître une autre personne dans la femme qui, sur notre peinture, écoute avec tant d'attention. Mais ces réunions arbitraires des principaux acteurs d'un drame sont un procédé trop courant des céramistes pour qu'on trouve dans cette adjonction un obstacle insurmontable. Quant aux divinités dont le lien avec le sujet représenté n'est, d'ailleurs, pas toujours fort étroit, on expliquerait d'une manière assez satisfaisante la présence de deux d'entre elles, Apollon Isménien et Athèna vers lesquels nous voyons se réfugier, au début de la tragédie, le peuple accablé par le fléau divin ¹⁰.

TRACHINIENNES. — Plusieurs épisodes de la légende d'Héraclès mentionnés dans les *Trachiniennes*, tels que le combat avec Achélôos, la mort de Nessos ou d'Iphitos, et la servitude chez Omphale, ont fourni des motifs à l'art grec des diverses périodes ¹¹, mais, même quand la chronologie s'y prête, il ne semble pas qu'on doive songer à une influence particulière de la tragédie de Sophocle sur les monuments figurés ¹².

1. *Oid.*, II, p. 109.

2. Cf. *Ilvg.*, f. 121.

3. Il en serait de même, prétend C. ROBERT (*l. c.*), sur une peinture de Pompéi, HELBIG n° 1308.

4. *O. c.*, p. 62.

5. V. 316 sq. Vollbehr reconnaissait de même dans cette peinture Œdipe et Tirésias, mais il rattachait la scène à l'*Œdipe* d'Euripide (*De Œd. Eur. fragm.*; Progr. Glückstadt, 1861; cf. C. ROBERT, *Oid.*, II, p. 108). Il n'est nullement prouvé que Tirésias ait joué un rôle dans le drame d'Euripide (v. *Oid.*, II, p. 310).

6. V. le v. 444.

7. V. 320.

8. V. 408 sq.

9. V. 447 sq. Εἰπὼν ἀπειμ' ὦν οὐνεκ' ἦλθον, οὐ τὸ σὸν δέισας πρόσωπον. A ce moment, avant les déclarations finales, Tirésias a déjà dit à son guide (v. 444) : καὶ σὺ, παῖ, κόμιζέ με. L'image correspond très exactement à la situation et à la ferme contenance du devin devant le roi.

10. V. 20 sq.

11. V. Furtwängler ap. ROSCHER, *Lex.*, I, 2, p. 2231 sq.; C. ROBERT, *Griech. Helden.*, p. 570, 574, 580, 594.

12. Cf. JEBB, *Trach.*, Intr., p. XLIV-XLV.

Il y aurait pourtant, d'après C. Robert ¹, un cas au moins où il serait légitime de croire à une action des *Trachiniennes* ; il s'agit d'un vase de Ruvo, actuellement au Musée [de Naples ², qui offre le détail suivant (fig. 46) : un jeune homme armé d'une massue, lutte contre un taureau en présence d'une femme qui assiste au combat du haut d'une sorte de terrasse dont le mur d'appui la dissimule jusqu'à mi-corps. Près d'elle se tient un Eros qui touche une de ses mains et écarte le voile de sa tête. Deux arbres délimitent l'ensemble du tableau, et un dragon s'enroule autour du tronc de droite.



Fig. 46.

On avait d'abord pensé reconnaître dans cette peinture Jason triomphant des taureaux d'Aiétés, grâce à la protection d'Aphrodite, le dragon étant le gardien de la toison d'or et représentant, par anticipation, la deuxième épreuve réservée à l'audacieux ³. Contre cette théorie, C. Robert a fait valoir que l'attitude du personnage féminin convenait bien moins à une déesse qu'à une mortelle amoureuse ⁴. C'est avec angoisse, dit-il, que la spectatrice attend le résultat de la lutte, et son anxiété correspond parfaitement aux sentiments que

1. *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 261-62 ; *Griech. Heldens.*, p. 573 et n. 5, où l'auteur, bien à tort semble-t-il, reconnaît encore la lutte d'Héraclès contre Achelôos, sur le vase peint décrit par FURTWAENGLER, *Vasensammlung*, n° 3145.

2. HEYDEMANN, *Vasens.*, n° 3252, *Rep. Arch. Zeit.*, XLI, 1883, pl. XI = REINACH *Rép.* I, 449, 1 et notre fig. 46.

3. PURGOLD, *Arch. Zeit.*, 1883, p. 163 sq. Selon Purgold, le fait qu'il n'y ait qu'un seul taureau représenté et que Jason soit armé de la massue proviendrait de l'influence des mythes d'Héraclès et de Thésée. L'auteur croyait discerner, au pied de l'arbre où est enroulé le dragon, l'image de la toison merveilleuse. Mais l'original ne permet d'affirmer rien de tel ; on croirait plutôt à un petit renflement dû aux racines de l'arbre.

4. Notons que, en elle-même, la présence d'Aphrodite ne serait pas une objection à la thèse de C. Robert, puisque la déesse, chez Sophocle (v. 515), préside au combat d'Héraclès et d'Achelôos.

Sophocle a prêtés à Déjanire ¹. De même, sa position par rapport aux combattants s'accorderait avec celle de la jeune fille assise sur un tertre d'où la vue s'étendait au loin ². Au surplus, comme chez Sophocle, Achelôos nous apparaît sous la forme d'un taureau ³, et C. Robert a conclu de ces divers détails à une illustration d'un passage du prologue ⁴ et du second stasimon des *Trachiniennes* où le chœur évoque la lutte acharnée des deux rivaux ⁵.

Cette hypothèse qui est séduisante ne doit être accueillie, selon nous, qu'avec les réserves les plus expresses. En effet, C. Robert est amené à expliquer, de façon bien hasardeuse, la présence du dragon comme une allusion à une seconde métamorphose du dieu-fleuve. Outre que le changement en dragon n'est pas mentionné par Sophocle, du moins dans le récit du combat, il semble que, si le peintre avait voulu indiquer une métamorphose, il n'eût pas montré comme deux êtres indépendants le taureau et le dragon ⁶. Observons, d'autre part, qu'il est difficile de voir Héraclès dans le combattant très juvénile qui n'a, d'ailleurs, à la massue près, aucun des attributs caractéristiques du héros. Notons enfin que, même si les objections de C. Robert étaient péremptoires contre la reconnaissance d'Aphrodite dans le personnage féminin ⁷, Déjanire n'est point la seule mortelle qu'on puisse imaginer dans une situation analogue, et que Médée, précisément, serait, de son côté, toute désignée pour assister, avec la même angoisse, à la périlleuse entreprise de Jason ⁸.

1. *Trach.*, 24.

2. *Trach.*, 524 sq.

3. *Trach.*, 507 sq. Cf. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 573.

4. *Trach.*, 9-24.

5. *Trach.*, 507 sq.

6. V. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 149, f. 118, 119. Cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 417.

7. Observons encore, à ce propos, que le rapprochement établi par C. Robert entre la place attribuée à la spectatrice et celle de Déjanire, dans le récit des *Trachiniennes* (v. 524), est passablement fantaisiste.

8. C'était l'opinion de HEYDEMANN, *Vasensammlung*, p. 568. Cf. REINACH, *Rép.*, I, 449. — Nous ne tiendrons pas compte non plus, parmi les monuments susceptibles d'être rattachés à Sophocle, d'un fragment de bol béotien, appartenant au Musée National d'Athènes, qui représente la folie d'Ajax (V. C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 31 sq., fig. F, et COURBY *Vases grecs à reliefs*, p. 287, n° 10). Ajax était figuré tirant un bélier au bout d'une corde, et l'on voyait sans doute près de lui Athènes et Ulysse. De tels détails seraient assez conformes à quelques données du poète tragique (v. 62-63 ; 296 sq.). Cependant, C. Robert et M. Courby me semblent avoir démontré que la source de cette représentation était plutôt la *Petite Iliade* de Leschès dont Sophocle s'était justement inspiré (cf. JEBB, *Ajax*, Intr., p. XII-XVII). Rappelons, d'ailleurs, que c'est très probablement sous l'influence directe de Sophocle que Timomachos de Byzance avait peint Ajax assis parmi le bétail massacré, dans l'accès de sombre désespoir qui suivait sa folie. Sur Timomachos et la question si controversée de sa date, v. PFUHL, *Malerei u. Zeichn. d. Griech.* § 896 sq. et particulièrement, § 901. Pour la possibilité d'une influence de l'Ajax de Sophocle, sur un vase peint étudié à propos d'Eschyle, v. *supr.*, p. 131. V. encore, *infr.*, p. 210, n. 4, un rapprochement entre une peinture du Vatican et *Œdipe à Colone*.

CHAPITRE II

ANDROMÈDE

L'*Andromède*¹ de Sophocle n'a certainement pas eu autant de célébrité que celle d'Euripide² ; les fragments sont beaucoup moins nombreux³, et il est plus difficile de reconstituer le dessin général de la tragédie⁴. Nous savons simplement que la pièce de Sophocle reposait sur les mêmes données fondamentales que le drame euripidéen⁵ : l'orgueil de Cassiopé et son offense aux Néréides, la colère de Poseidon et l'envoi d'un monstre qui ravageait le pays, l'exposition d'Andromède et sa délivrance par Persée⁶.

1. Il n'y a aucune trace, dans la littérature grecque antérieure au v^e siècle, de l'histoire de Persée et Andromède ; toutefois, elle devait être déjà courante à l'époque des guerres médiques, si l'on peut s'en rapporter à ce témoignage d'HÉRODOTE (VII, 150) que, selon un bruit répandu en Grèce, Xerxès, dans son message aux Argiens, se donnait comme descendant de Persée et d'Andromède (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 79). Eschyle fait allusion à cette généalogie dans les *Perses*, v. 79. La première illustration du mythe est donnée par un vase corinthien du Musée de Berlin, datant du vi^e siècle (*Mon. d. Inst.*, X, 52 = REINACH, *Rép.*, I, 217, 1 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, f. 190). Persée combat le monstre marin (κῆτος) avec des pierres que lui apporte Andromède. Winisch a conclu du nom d'Andromède et du fait que, sur certains monuments, elle ne porte pas de liens visibles, que, dans la tradition première, l'héroïne s'offrait elle-même pour le salut de son pays (*De Persei ejusque familia inter astra collocatis*, Diss. Leipz., 1902 p. 65).

2. V. *infr.*, p. 256 sq.

3. NAUCK, p. 157 sq. ; PEARSON, *o. c.*, I p. 78 sq.

4. Brunck, à la suite de Casaubon, a soutenu que l'*Andromède* de Sophocle était un drame satyrique, et cette opinion a été reprise par RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 163 et n. 169, et p. 564 (cf. VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 44, n. 1). Ribbeck trouve quelque chose de comique dans le F. 123 (NAUCK) = 127 (PEARSON. — Pour tous les fragments de Sophocle, nous donnerons ainsi, désormais, le chiffre de Nauck suivi du chiffre correspondant de Pearson. C'était là, selon PETERSEN, *Journ. Hell. Stud.*, XXIV, 1904 p. 109, et *Att. Trag.*, p. 610, une question ironique de Phineus à Persée). On fait valoir, aussi, que des *Pans* étaient mentionnés dans la pièce (v. PEARSON, *o. c.*, note au F. 127). La déduction est aussi rationnelle, dit ENGELMANN (*Arch. Stud.*, p. 67) que si, d'après la mention de Pan dans *Ajax*, v. 694, et *Edipe-Roi*, v. 1100, on considérait ces deux œuvres comme des drames satyriques. V. encore WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 350 ; C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 16 sq. ; PETERSEN, *a. c.*, p. 104 ; PEARSON, *o. c.*, I, p. 79.

5. ERAT., *Catast.*, 16 et 36 ; Sc. Germ., p. 138, 21 ; Hyg., *Poet. Astron.*, 2, 10, p. 443, et le récit d'APOLLODORÉ, *Bibl.*, II, IV, 3, où certains traits semblent bien empruntés à Sophocle.

6. Ces données semblent confirmées par quelques-uns des fragments. Le F. 122 = 126 est relatif à l'exposition d'Andromède ; 127 = 131 était une comparaison s'appliquant sans doute au monstre (v. PETERSEN *a. c.*, p. 109 ; PEARSON, *o. c.*, note à 131) et peut-être faut-il rattacher au même récit du combat le F. 125 = 129 (PETERSEN, *a. c.*, p. 110).

On a cru pouvoir trouver des indications plus précises sur une hydrie du British Museum ¹ (fig. 47) dont le style dénote une époque antérieure à la tragédie d'Euripide ². Sans être le premier à avoir supposé, pour ce motif, une influence de Sophocle ³, M. Petersen ⁴ a tiré de cette représentation des conclusions, trop ingénieuses peut-être, mais qui valent pourtant qu'on les examine ici.



Fig. 47.

La peinture, qui se déroule en frise à l'épaule du vase, nous montre d'abord Persée, qui, sauf son casque à ailettes, a l'apparence d'un voyageur. Visiblement apitoyé, il regarde le triste spectacle qui plonge dans l'affliction un roi à la coiffure orientale assis devant lui sur un rocher. Trois esclaves éthiopiens, au type fortement accusé, sont occupés à enfoncer deux poteaux en terre. Ils se livrent sans aucun doute

On a vu dans le F. 124 = 128 un mot courageux de Persée (PETERSEN, *ib.* et WELCKER, *o. c.*, p. 351) et le F. 123 = 127 est, sans doute, une question faite à Persée au moment de son arrivée. Il est très probable, d'après les textes mêmes d'Eratosthène et d'Hygin, qu'il était fait au moins allusion, au dénouement, à la future constellation des principaux personnages (v. PEARSON, *o. c.*, p. 79 ; cf. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 239 n. 1. V. pourtant, là contre, WELCKER, *o. c.*, p. 350 et E. MUELLER, *Philol.*, XX, 1907, p. 65).

1. *Cat.*, III, E, 169. Hydrie attique ; v. *Archaeologia*, XXXVI, pl. VI ; ENGELMANN, *Arch. Stud.*, t. 3 = notre fig. 47 ; *J. Hell. Stud.*, 1904 pl. V ; *Griech. Vasenmalerei*, pl. LXXVII ; PETERSEN, *Att. Trag.*, pl. I. Cf. FURTWAENGLER, *Arch. Anz.*, VIII, 1893, p. 91, et *Griech. Vasenm.*, II, p. 93 sq. Contre l'ancienne interprétation de PANOFKA (*Arch. Zeit.*, XIII, 1855, p. 65 : Titon enlevé par Eos et porté en Ethiopie), Trendelenburg avait déjà reconnu sur cette peinture les préparatifs de l'exposition d'Andromède, dans les *Annali* de 1872, p. 111-113.

2. KNATZ (*Quomodo Persei fab. artifices Graeci et Rom. tractaverint*, Diss. Bonn, 1893, p. 53) reconnaît dans cette peinture le style de Polygnote. On a relevé aussi quelque analogie entre les porteurs d'offrandes et ceux du groupe central de la frise est du Parthénon, v. PETERSEN, *Att. Trag.*, p. 613. FURTWAENGLER (*Gr. Vasenmal.*, p. 94) date ce vase de 450 ou peu après ; PETERSEN (*o. c.*, p. 615) le date de 440 environ et, d'après lui, l'*Andromède* de Sophocle serait de 442. V. encore BETHE, *Arch. Jahrb.*, II, 1896, p. 296.

3. KNATZ, *o. c.*, p. 53 ; Kuhnert ap. ROSCHER, III, 2, p. 1994.

4. V. *J. Hell. Stud.*, 1904 p. 104 sq., et *Att. Trag.*, p. 610 sq.

aux apprêts de l'exposition d'Andromède ¹, mais devons-nous, avec la plupart des auteurs, voir la victime elle-même dans le personnage qui s'avance, les bras passés autour du cou de deux esclaves qui le tiennent par les poignets ? Son costume d'Amazone, si différent de celui que porte d'ordinaire la jeune fille, son grand corps, surtout, qui semble se tenir avec peine sur les jambes fléchissantes, font bien quelques difficultés, et Petersen a reconnu dans cette image un prince barbare, le frère de Képheus, Phineus, l'ancien fiancé d'Andromède et le rival de Persée ². De tels groupes formés d'un personnage qui s'appuie sur un ami, des compagnons ou des suivants, sont fréquents dans la tragédie ³, et le peintre aurait voulu caractériser ici, à la suite de Sophocle, la mollesse d'un Oriental dont la nature efféminée s'opposait à la virilité de Persée. Phineus aurait été semblable à ce prince égyptien qui, au dire de Poseidonios ⁴, ne savait marcher qu'en s'appuyant sur deux acolytes. L'épithète de *ῥυτίλας* qui figurait dans la tragédie ⁵ ne conviendrait-elle pas bien, d'ailleurs, à un monarque qui se fût présenté ainsi, les bras pesant, comme un joug, sur le cou de ses sujets ⁶ ? D'après M. Petersen, ce mot méprisant aurait été adressé à Phineus par Persée, au cours d'un dialogue dont le reste de la peinture nous permettrait de dégager les circonstances et la matière. On voit à gauche, en effet, trois Ethiopiens chargés de divers présents destinés à une femme ; le premier tient un coffret à ouvrage ou à parure et un alabastron, vraisemblablement un de ces vases mentionnés par le fragment 126 = 130 ⁷ ; le second tient un miroir et un autre vase à parfum ; sur son bras gauche est jetée une large étoffe qu'on ne doit pas confondre, semble-t-il, avec son vêtement de serviteur, mais qui est plutôt une parure féminine ⁸.

1. Selon PETERSEN (*J. Hell. Stud.*, p. 107) la tragédie de Sophocle se déroulait, comme celle d'Euripide, sur le rivage de la mer (cf. ENGELMANN, *Arch. Stud.*, note à p. 67), et l'on assistait vraiment au théâtre, comme sur l'hydrie de Londres, aux préparatifs de l'exposition d'Andromède. Si, au contraire, comme le veut C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 17) le drame de Sophocle était localisé devant le palais de Cépheus, tout ce qui avait trait à l'exposition de la victime n'était connu que par un récit de témoin, et c'est un souvenir de ce récit que nous offrirait la peinture. La première localisation nous paraît beaucoup plus vraisemblable. — Comme on le verra plus tard, l'Andromède d'Euripide était enchaînée à un récif. Devons-nous croire, d'après l'hydrie de Londres, que, chez Sophocle ou quelque autre poète, l'héroïne était enchaînée à des pieux ? Notons que des colonnes, des poteaux ou des troncs d'arbre, se retrouvent sur plusieurs peintures qui se rattachent manifestement à Euripide, et il est possible qu'on n'ait là qu'une fantaisie des décorateurs. ENGELMANN (*Arch. Stud.*, p. 9, 10 et 67) a considéré ce détail comme un souvenir de la mise en scène, Andromède ayant pu être liée, dans certains cas, aux colonnes du *proskénion*. V. *infr.*, p. 556-57.

2. V. APD., *Bibl.*, II, IV, 3 ; HYG., f. 64 ; OV., *Mét.*, V. Dans la fable d'Hygin, ce prétendant est nommé Agénor.

3. V. PETERSEN, *Att. Trag.*, p. 360, et 611-612.

4. Poseid. ap. ATH., XII, 550 b.

5. F. 129 = 133.

6. En prenant au sens propre le mot qu'Hésychius explique dans sa signification figurée : *ᾧ ὑπεζευγμένοι εἰσὶν οἱ λαοί*. V. PETERSEN, *a. c.*, p. 110 ; *o. c.*, p. 612.

7. Contesté par PEARSON, *o. c.*, p. 80.

8. Peut-être le *σάργανον* ou *σάλητον* dont il est question F. 131 = 135, suggère PETERSEN, *o. c.*, p. 612.

Enfin, le troisième Ethiopien porte sur sa tête un tabouret et il tend une bandelette.

Ces divers objets sont des présents funèbres à l'intention de la victime qui sera bientôt liée aux poteaux qu'on est en train de planter dans le sol. Ces présents sont analogues aux offrandes des parents et des amis que les peintures se rattachant à Euripide nous montrent déposées devant Andromède déjà enchaînée. Euripide, selon M. Petersen¹, avait emprunté ce détail des présents à Sophocle, mais, chez ce dernier, ils étaient apportés par Phineus dont les Ethiopiens de l'hydrie de Londres doivent être considérés comme les serviteurs. Rien, d'après notre auteur, ne donnerait une idée plus exacte de cette scène qu'un passage d'*Alceste* où il en retrouve une imitation². Le vieux Phérès, qui eût pu sauver Alceste en acceptant de mourir pour son fils, se borne à de vaines offrandes ; de même Phineus, qui eût pu essayer de sauver Andromède en combattant le monstre, ne manifestait son amour que par d'inutiles présents. Le prince barbare, dans sa mollesse, n'avait pas le courage de risquer sa vie pour sa fiancée ; et celle-ci ne devait son salut qu'à l'intervention du héros grec qui ne cachait pas son mépris pour tant de lâcheté.

Voici donc quel était, d'après Petersen³, le développement de la tragédie de Sophocle : Cépheus et ses gens apparaissent les premiers sur le théâtre, et Persée les trouvait occupés à leurs tristes préparatifs⁴. Au cours de la conversation avec l'étranger, Cépheus faisait l'exposition de la pièce⁵, exposition complétée par les renseignements que Persée donnait sur son propre compte. Le héros exprimait au roi sa pitié et son désir de lui venir en aide, et ce désir devenait encore plus vif, ultérieurement, à la vue de la belle Andromède. Cette conversation était peut-être suivie d'un chant du chœur composé de femmes éthiopiennes. Ensuite arrivait Phineus avec son cortège qui portait les présents funèbres, et c'est alors que s'engageait la scène capitale où l'opposition de caractère entre le Grec et le barbare devait être mise dans tout son

1. *O. c.*, p. 613.

2. *Alc.*, v. 611 sq.

3. *J. Hell. Stud.*, 1904, p. 107 sq. ; *Att. Trag.*, p. 616.

4. Persée se serait présenté comme un voyageur ordinaire ; il n'y aurait pas eu d'arrivée par la voie des airs, pas plus, d'ailleurs, que de lamentations d'Andromède enchaînée et solitaire. C'était là, d'après Petersen, deux innovations romanesques d'Euripide. Le F. 123 = 127 est certainement à l'adresse de Persée, mais qui lui parlait ainsi ? Était-ce Képheus, au moment de la première apparition du héros, ou Phineus, comme le dit Petersen, dans un épisode ultérieur ? Notons que ce vers ne prouve pas absolument que Persée n'était pas survenu par la voie des airs, mais simplement que le personnage qui parle ne sait pas comment Persée est arrivé, ou affecte de ne pas le savoir. On voit que, d'après Petersen, chez Sophocle, Persée et Cépheus seraient entrés en jeu avant l'apparition d'Andromède ; tel est du moins le point de vue adopté dans *Att. Tragödie*, car, dans l'article du *J. Hell. Stud.*, p. 109, l'auteur suggérerait aussi, à titre d'hypothèse, qu'Andromède et sa mère avaient pu ouvrir le drame.

5. L'opinion d'Ahrens (*Soph. Fragm.*, p. 332) que le F. 122 = 126 était dit par Cépheus à Persée me paraît insoutenable. V. *infr.*, p. 154, n. 5.

jour¹. Il est probable que Persée ne ménageait guère le prince dont la morgue ne dissimulait pas la faiblesse, et qui préférerait renoncer à sa fiancée qu'exposer sa vie pour elle. Il est probable aussi que, dans ce vif débat, Cépheus se rangeait au parti de Persée en qui il mettait tout son espoir. M. Petersen croit que, par la suite, Cépheus restait fidèle à sa promesse de donner Andromède en mariage à Persée², et que le seul obstacle venait de Phineus rempli de jalousie et de haine contre le héros qui avait accompli ce que lui-même n'avait pas osé³. La tragédie de Sophocle présentait donc de grandes ressemblances avec l'*Andromède* d'Accius qui se serait inspiré d'elle⁴, comme Ovide se serait aussi inspiré de Sophocle⁵, dans la deuxième partie du récit des *Métamorphoses* où l'on voit Cépheus allié à Persée et reprochant à Phineus sa couardise⁶. Sans doute le conflit prenait-il fin, ainsi que chez Ovide et Apollodore, par la métamorphose de Phineus que la tête de la Gorgone changeait soudainement en pierre⁷.

La curieuse théorie que l'on vient d'exposer est loin d'être partagée par la majorité des savants. M. Pearson n'admet pas que le fragment 129 = 133 soit relatif à l'attitude de Phineus, ni qu'on puisse établir une connexion quelconque avec l'épisode d'*Alceste*⁸. Furtwängler⁹ et bien d'autres¹⁰ ont vu Andromède et non Phineus dans le personnage central, mais c'est surtout Engelmann qui s'est attaché à ruiner la

1. D'après PETERSEN (*a. c.*, p. 109), ce n'était qu'après la scène avec Phineus qu'Andromède était enchaînée et que Persée la voyait pour la première fois. C'est bien douteux.

2. Notre auteur estime encore (*o. c.*, p. 613 et 617) qu'Euripide avait innové en transportant à Cépheus les traits du caractère de Phineus, et en faisant du père d'Andromède un homme déloyal et ingrat (cf. *a. c.*, p. 109).

3. Persée lui-même, dit PETERSEN (*a. c.*, p. 105) racontait le combat et sa victoire.

4. PETERSEN, *a. c.*, p. 110-11; cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 644-645. V., sur l'*Andromède* d'Accius, RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 561 sq. Ribbeck admet qu'Accius avait suivi un modèle différent de celui d'Ennius qui, lui, s'inspirait d'Euripide, mais il ne pensait pas à Sophocle car il considérait son œuvre comme un drame satyrique (v. *supr.*, p. 148, n. 4). Selon Ribbeck, l'exposition d'Andromède n'était pas, dans Accius, chose réalisée dès le début du drame, et Phineus jouait certainement un rôle. Cépheus et Andromède lui adressaient de vaines supplications (cf. PETERSEN, *a. c.*, p. 110). D'après le F. inc. 103 (*meministin te spondere mihi gnatam tuam*), Ribbeck suppose, qu'une fois le sauvetage accompli par Persée, Cépheus se montrait oublieux de sa promesse ou, du moins, suppliait le jeune couple de ne pas s'éloigner de lui. Sans doute, au dernier moment, Cépheus pouvait hésiter devant une séparation pénible, mais Petersen juge probable (*a. c.*, p. 111) que, cependant, il ne se dédisait pas, et il croit que le F. inc. 103 était adressé à Cépheus, non par Persée, mais par Phineus.

5. On pourrait aussi penser à une certaine influence d'Accius. V. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, p. 150.

6. *Mét.*, V, 12 sq. cf. PETERSEN, *a. c.*, p. 111, et *o. c.*, p. 617. Petersen croit que, par contre, Ovide s'inspirait d'Euripide dans la première partie de l'histoire de Persée et d'Andromède, *Mét.*, IV, 670 sq.

7. *Mét.*, V, 180 sq.; APD., *Bibl.*, II, IV, 3. Dans HYGIN, f. 64, Cépheus, qui a comploté avec Agénor (Phineus), est châtié lui aussi. Selon WERNICKE (*Real-Enzykl.*, I, p. 2156), ce serait là la version propre à Sophocle. V. *infr.*, p. 154.

8. PEARSON, *o. c.*, p. 180 et n. au F. 133. L'épithète de ζευξίλεως semble qualifier simplement un monarque absolu.

9. *Arch. Anz.*, VIII, 1893, p. 91; *Griech. Vasenmal.*, II p. 94.

10. V. la liste *J. Hell. Stud.*, 1904, p. 104, n. 18.

thèse de Petersen. Déjà, dans ses *Archäologische Studien* ¹, il avait reconnu, sur l'hydrie de Londres, une représentation du prologue de la tragédie d'Euripide qui eût été semblable à celui de *Prométhée*, et il a groupé dans un article ultérieur ², toutes les objections soulevées par l'opinion adverse qui venait de se produire ³. Et d'abord, ne serait-il pas étrange qu'Andromède, rôle capital, fût précisément absente ? ⁴ Rien, par ailleurs, ne justifie ce caractère de mollesse que l'on voudrait attribuer à Phineus lequel, au contraire, apparaît chez Ovide ⁵ comme un très brave guerrier. Le jeune prince efféminé que Petersen dit figurer sur la peinture est un souvenir du mannequin que l'on enchaînait, au début de l'*Andromède* d'Euripide, sous les yeux des spectateurs ⁶. Enfin, l'argument chronologique par où l'on entend dénier tout rapport avec ce poète ne serait nullement péremptoire, rien ne prouvant absolument, d'après Engelmann, que l'hydrie de Londres fût antérieure à 412 ? ⁷.

Toutes ces critiques n'ont pas ébranlé la conviction de Petersen qui a repris et développé sa doctrine dans un chapitre de son *Attische Tragödie* ⁸ dont nous nous sommes également inspiré pour l'exposé qu'on a vu plus haut. Aussi bien les conclusions de son contradicteur avaient-elles déjà été repoussées par O. Gruppe ⁹. Celui-ci faisait valoir à nouveau que la peinture de vase en question est sensiblement plus ancienne que la tragédie d'Euripide, et il estimait lui aussi impossible de reconnaître Andromède sous un costume qui ne saurait convenir qu'à un personnage masculin.

C'est à ce dernier point de vue que la théorie de Petersen et de Gruppe, exacte en ce qui touche la chronologie, ne saurait, croyons-nous, être approuvée. Furtwängler a noté avec raison que, dans certaines représentations d'Amazones, le caractère féminin n'est pas autrement souligné que dans la figure centrale de l'hydrie de Londres ¹⁰ ; au surplus, il convient d'observer que le personnage en question ne s'appuie pas, à proprement parler, sur l'épaule des esclaves, mais que ceux-ci l'ont saisi solidement par les poignets et soutiennent sa marche défaillante ¹¹.

1. V. p. 65 sq. Ouvrage paru en 1900.

2. *Arch. Jahrb.*, XIX, 1904, p. 143 sq.

3. *J. Hell. Stud.*, 1904, p. 104 sq.

4. Id. FURTWAENGLER, *Gr. Vasenmal.*, II p. 96.

5. *Mét.*, V, 8 sq. ; cette objection d'Engelmann ne me paraît pas très fondée ; v. notamment v. 36, 89. Au surplus, Phineus s'est entouré de nombreux compagnons (v. 177) et son attaque par surprise est bien déloyale. V. encore *Mét.*, v. 224 : *timidissime Phineu*.

6. *A. c.*, p. 147-149 ; cf. *Arch. Stud.*, p. 66. V. déjà RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 164. Furtwängler a vivement critiqué cette idée, *Griech. Vasenm.*, II, p. 96.

7. Cette proposition est insoutenable. Cf. FURTWAENGLER, *o. c.*, p. 96 n. 4.

8. Ouvrage paru en 1915.

9. BURSIA, *Jahresb. Supplementb.* 137 (1908), p. 394.

10. FURTWAENGLER, *Griech. Vasenm.*, II, p. 96. Il renvoie aux planches LXXV-VI de l'ouvrage.

11. Id., ib.

Tout nous invite à y reconnaître une victime conduite au supplice, et à regarder cette image comme celle d'Andromède dont la présence est quasi indispensable puisque c'est pour elle qu'on plante les poteaux en terre, et pour elle, aussi, qu'on apporte les funèbres présents ¹.

Nous n'entendons d'ailleurs nullement contester par là que Phineus ait joué un rôle dans la tragédie de Sophocle. La chose, à notre avis, demeure fort probable ², mais il est plus délicat de trancher si Képheus embrassait contre son frère le parti de Persée ou si, malgré le service rendu, il complotait sa mort avec Phineus et était finalement enveloppé dans la ruine de ce dernier. On a parfois proposé de voir dans ce trait, indiqué par Hygin ³, la version particulière à Sophocle chez qui Cépheus n'aurait donné aucune promesse, et aurait même tout ignoré du pacte conclu entre sa fille et le héros grec ⁴. On comprendra que, s'il en était ainsi, il faudrait notamment rejeter la scène initiale telle que l'imaginait Petersen, entre Cépheus désolé et Persée, scène où se fondait, précisément, leur solidarité contre Phineus. Et, à ce propos, n'est-il pas douteux que, comme le veut encore Petersen, le cœur de Persée se soit ému simplement devant la douleur du père, et qu'il n'ait vu la jeune fille qu'après s'être décidé à la secourir ? Le fragment 122 = 126 serait plutôt de nature à prouver, croyons-nous, que l'exposition d'Andromède était déjà réalisée quand survenait le héros, que le premier objet qui frappait la vue de Persée était cette touchante victime, et qu'à ce moment il ignorait encore tout des raisons d'une pareille offrande expiatoire ⁵.

Ajoutons, en terminant, que ces rectifications et ces réserves à la théorie de Petersen ne nous interdisent nullement de rattacher avec lui le vase peint de Londres à l'influence de Sophocle puisque, aussi bien, nous ne connaissons, avant ce poète, aucun écrivain qui ait traité le sujet ⁶, et puisque, d'un autre côté, toute influence d'Euripide est exclue par la date même de la peinture ⁷. Que Sophocle ait présenté Andromède

1. *Id.*, ib.

2. FURTWAENGLER (*o.c.*, p. 96, n. 1) me paraît trop sceptique.

3. HYG., f. 64.

4. WERNICKE, *Real-Enzykl.*, I, 2156. Dans la version que Petersen a rattachée à Sophocle, Wernicke reconnaît, une combinaison postérieure entre Sophocle et Euripide. Cette combinaison serait peut-être due à Lycophron à qui Suidas attribue une *Andromède*, et elle aurait passé, de là, dans APOLLODORE (*Bibl.*, II, IV, 3) et dans OVIDE (*Mét.*, V, 1 sq.). — Naturellement, si l'on accepte pour Sophocle, avec Wernicke, le trait du châtement de Cépheus pétrifié par la vue de la Gorgone (v. HYG., *l.c.*) il faudrait renoncer, au moins pour lui, au trait de la constellisation ultérieure (Cf. PEARSON, *o.c.*, I, p. 79, et *supr.*, p. 148, n. 6).

5. V. *supr.*, p. 151, n. 5. Il me paraît difficile d'attribuer à un autre personnage qu'à Persée le fragment 122 = 126 où il est dit, à propos de l'exposition d'Andromède, que les barbares ont l'antique coutume d'offrir des victimes humaines à Kronos (sur Kronos identifié au Moloch des Phéniciens et sur les sacrifices humains, v. PEARSON, *o.c.*, note au F. 126).

6. Il est en effet douteux, malgré ce que dit WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 350), que Phrynichos eût composé, avant Sophocle, une tragédie d'*Andromède* (V. PEARSON, *o.c.*, I, p. 79 ; cf. *supr.*, p. 148, n. 1).

7. V. *supr.*, p. 149, n. 2, p. 153.

enchaînée dès le début de sa tragédie, ou qu'il ait fait lier la jeune fille sous les yeux des spectateurs, soit enfin que quelqu'un ait simplement décrit la scène ¹, l'artiste pouvait également s'inspirer de lui quand il représentait — avec plus ou moins de fantaisie personnelle — et les préparatifs du supplice et l'approche de la victime. Quant à la présence de Persée, elle ne prouve nullement que le héros ait vraiment figuré sur le théâtre avant l'arrivée de la jeune fille ni qu'il ait assisté à l'enchaînement. Comme on l'observe en bien d'autres exemples, le décorateur, par ce personnage caractéristique, précisait davantage son sujet, et évoquait la suite et le dénouement de la pièce. A côté de Cépheus, père douloureux, le sauveteur, qui n'interviendra que plus tard, est déjà représenté comme un symbole d'espérance, comme un rayon dans le sombre tableau. Il n'y a donc pas là de copie exacte mais une libre combinaison des souvenirs laissés par la tragédie. Cet agencement tout personnel, l'harmonie de la composition et le jeu du contraste pourraient même révéler l'existence d'un modèle du grand art ² se rattachant à l'œuvre de Sophocle ; dans ce cas, le drame n'aurait guère agi que de façon indirecte sur le céramiste athénien.

1. Cette hypothèse, encore que la moins probable, n'est pas en contradiction avec ce que nous avons dit (*supr.*, p. 154, n. 5) du F. 122 = 126. On pourrait très bien concevoir que le récit de l'exposition était fait devant Persée — le motif n'en étant pas indiqué — ou que Persée, survenant après ce récit, était censé apercevoir au loin la malheureuse victime.

2. FURTWAENGLER, *o. c.*, II, p. 95.

CHAPITRE III

LES LACONIENNES

La *Petite Iliade* racontait comment Ulysse, déguisé en mendiant, s'introduisait dans Troie pour s'entendre avec Hélène, et comment, ensuite, pénétrant à nouveau dans la ville en compagnie de Diomède, il enlevait le Palladium à la possession duquel était lié le sort de la cité¹. Ces événements, au témoignage d'Aristote², avaient fait l'objet de deux tragédies, une Πτωχεία sur laquelle nous ne savons rien de plus, et les Λάκαιναι où il faut évidemment reconnaître le drame de Sophocle qui nous est attesté par ailleurs³.

Si les héros de Sophocle n'entraient que difficilement dans la ville où ils se glissaient par les égoûts⁴, ils étaient favorisés, une fois dans la place, par certaines connivences. On ne saurait affirmer, il est vrai, que le poète tragique ait attribué déjà à Anténor et à sa femme Théanô, la prêtresse d'Athènes, le rôle de complices que leur donnent quelques écrivains postérieurs⁵. M. Pearson estime peu probable que l'enlèvement du Palladium se soit effectué par la violence⁶, et il fait observer aussi que le fragment 339 = 368 reçoit une explication particulièrement satisfaisante si l'on suppose ces vers adressés à la prêtresse par quelqu'un qui cherche à la convaincre de livrer la statue, et de ne pas résister à la volonté des dieux⁷. Rien n'indique, pourtant, que la gardienne du Palladium se soit rendue à ces raisons, et un vase peint de l'Italie Méridi-

1. *Ep. Graec. fragm.* (KINKEL), p. 27 ; cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 146 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 34. Selon LUCKENBACH (*Jahrb. f. Klass. Philol.* v. FLECKEISEN, XI^e Suppl.-Band, 1880, p. 624), le texte de Proclos ne prouve pas qu'Ulysse ait joué le principal rôle dans l'enlèvement du Palladium. Pour l'ensemble de la légende et les monuments s'y rapportant, v. CHAVANNES, *De Palladii raptu* (Diss. Berlin, 1891).

2. ARIST., *Poét.*, 23, 3. V. NAUCK, p. 210. Il semble qu'Ion, dans ses *Phrouroi*, s'était inspiré aussi de la même légende, v. NAUCK p. 741 ; WALKER, *Add. Scenica*, p. 36.

3. V. NAUCK p. 211, n. aux F. 338-340.

4. F. 338 = 367.

5. Scol. *Il.*, VI, 311 ; Dict., V, 5, 8 ; SUID., s. v. Παλλήδιον.

6. Comme chez CONON, 34 ; cf. VIRG., *En.*, II, 164 sq ; OV., *Mét.*, XIII, 341. Welcker croit aussi à l'emploi de la ruse (*o. c.*, I, p. 147 ; id. CHAVANNES, *o. c.*, p. 51).

7. PEARSON, *o. c.*, II, p. 35. CHAVANNES (*o. c.*, p. 52) y voit des paroles d'Ulysse à Hélène.

dionale¹ nous montre la prêtresse s'enfuyant avec épouvante, ce qui ne s'accorde nullement avec l'hypothèse de la complicité² (fig. 48). On voit, en revanche, Hélène qui préside avec calme au rapt de la statue ce qui paraît bien correspondre au rôle qu'elle avait dans la tragédie³. Comme les Laconiennes, ses compagnes du chœur, Hélène, en effet, s'associait à l'entreprise des héros grecs qu'elle recevait sans doute dans sa propre maison⁴.

Welcker a supposé⁵ que le fragment 731 = 799* appartenait aux *Laconiennes* et que, par suite, la fameuse querelle entre Ulysse et Diomède pour la possession du Palladium constituait un épisode du drame. Selon une tradition qui remonte probablement à la *Petite Iliade*⁷, tandis

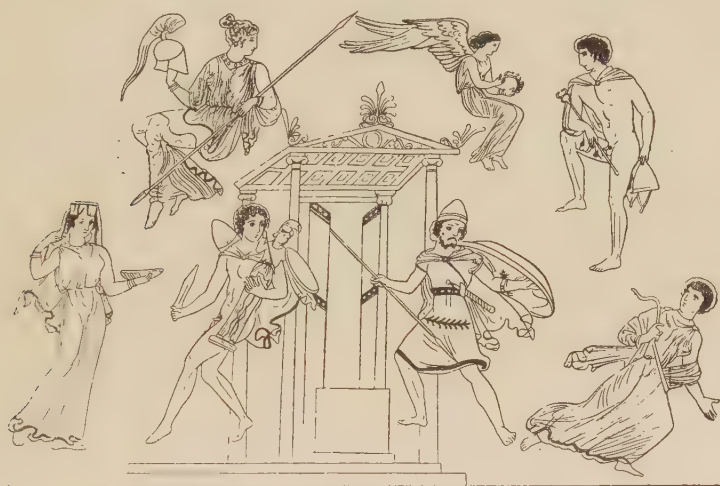


Fig. 48.

que Diomède marchait le premier avec le précieux butin, Ulysse avait essayé de frapper traîtreusement son camarade. Averti par l'éclair du glaive, Diomède avait été assez heureux pour désarmer le félon, lui avait lié les mains et l'avait ramené, à coups de plat d'épée, jusque

1. Musée de Naples N° 3231. V. *Annali*, XXX, 1858, tav. d'agg. M = REINACH, *Rép.*, I, 299, 1 et notre fig. 48. Nous laissons de côté quelques représentations moins importantes qui ont été cataloguées et étudiées par JAHN, *Annali*, 1858 p. 228-264, LUCKENBACH, *o. c.*, p. 625-26 et CHAVANNES (*o. c.*, p. 9-12).

2. Encore que le contraire soit suggéré par CHAVANNES (*o. c.*, p. 6 ; cf. p. 53). — Il me paraît absolument impossible de reconnaître, avec HIRT (*Annali*, II, 1830, p. 95 sq.) WELCKER (*Annali*, IV, 1832, p. 383 sq. ; cf. *Gr. Trag.*, I, p. 147) et CHAVANNES (*o. c.*, p. 8), Théanô apportant le Palladium à Ulysse sur le vase peint qu'on trouvera reproduit *Annali*, II, 1830, tav. d'ag. D.

3. V. CHAVANNES (*o. c.*, p. 51 sq.) qui lui attribue notamment le prologue, et qui voit dans cette participation d'Hélène une innovation de Sophocle. On peut attribuer à Hélène le F. 871 = 957. Cf. PEARSON, *l. c.* V. également Hélène complice dans une peinture de Pompéi (CHAVANNES, *o. c.*, p. 20 sq.).

4. WELCKER, *o. c.*, I, p. 146 ; PEARSON, *l. c.*

5. *O. c.*, p. 149 sq.

6. *Invectives d'Ulysse contre Diomède.*

7. *Ep. Graec. fragm.* (KINKEL), f. 9. Cf. WELCKER, *o. c.*, I, p. 150 ; PEARSON, *o. c.*, II, p. 36.

dans le camp des Grecs¹. Il est évident que l'histoire qui se retrouvait peut-être, aussi, dans la comédie sicilienne², ne pouvait être portée sous cette forme à la scène tragique, et que l'incident, s'il figurait dans le drame, devait se réduire à des propos outrageants analogues à ceux du fragment précité³.

Welcker⁴ considérait comme un argument particulièrement sérieux en faveur de son hypothèse un vase peint du Musée de Naples dont il nous reste à dire quelques mots⁵ (fig. 49). Diomède (ΔΙΟΜΕΔΗΣ), armé de l'épée et tenant le Palladium, se retourne vers Hélène (ΕΛ[ΕΝΗ])⁶ qui semble lui donner une indication ou un ordre. A droite d'Hélène, Ulysse (ΟΔΥΣΣΕΥΣ), appuyé sur sa lance et portant le glaive au fourreau, écoute, dans une attitude calme et attentive, les paroles qu'Hélène adresse à son compagnon. Cette peinture que l'on a datée du dernier quart du ve siècle⁷ peut être mise fort raisonnablement

1. De là, ajoutait-on, était venu le proverbe Διομήδεις ἀνάγκη par lequel on caractérisait la situation des gens forcés de faire quelque chose par contrainte. V. les textes cités par WELCKER, *o. c.*, p. 151 n. 16, et PEARSON, *o. c.*, III, p. 38, note au F. 799. Sur une forme différente de l'histoire, rapportée par le mythographe Conon, v. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 624, et CHAVANNES, *o. c.*, p. 42 sq.

2. C'est l'opinion de DUEMMER (*Bonner Studien*, p. 87 sq.) fondée sur la coupe de Hiéron où l'on voit Diomède et Ulysse, tenant chacun un Palladium, séparés par quatre guerriers (*Mon. d. Inst.*, VI-VII, pl. 22 = REINACH, *Rép.*, I, 150, 1). Le sujet aurait été traité par Epicharme, dans son Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος peut-être identique à ses Τρῶες dont l'unique fragment conviendrait très bien à une querelle pour le Palladium, et à la substitution frauduleuse d'une fausse statue. La légende se serait présentée, en effet, sous une forme un peu différente de celle de la *Petite Iliade* : Ulysse, pour se faire valoir, apportait aux Achéens un Palladium de fantaisie, peut-être fabriqué par lui, et sa supercherie était découverte lorsque Diomède, qui avait réellement accompli le dangereux exploit, apportait le véritable Palladium. Rien n'est plus séduisant que ce rapprochement du vers des Τρῶες et l'explication donnée au curieux détail de la coupe de Hiéron. Chavannes a le tort de méconnaître (*o. c.*, p. 33) que, sur ce monument, les deux héros sont en conflit, et qu'on cherche à les séparer; toutefois, il base lui aussi son interprétation sur l'existence d'un faux Palladium dans la fabrication duquel, d'ailleurs, Ulysse ne serait pour rien. Certains textes postérieurs offrent, en effet, l'écho des traditions suivantes : tantôt le faux Palladium aurait été l'œuvre de Dardanos soucieux de protéger le talisman de la cité; tantôt il aurait été fait par Démophon, pour tromper Agamemnon au bénéfice d'Athènes. L'existence de deux Palladium est encore supposée par le récit de CONON, 34 (v. CHAVANNES, *o. c.*, p. 27, 32, 42). Outre la coupe de Hiéron, signalons encore, pour la représentation de deux Palladium, un vase peint publié par OVERBECK, *Gall.*, XXIV, 20 et *Arch. Zeit.*, VI, 1848, pl. XVII, 2 = REINACH, *Rép.*, I, 368, 2; cf. *Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 399, et CHAVANNES, *o. c.*, p. 9; un relief de terre cuite du Musée de Berlin (OVERBECK, *o. c.*, XXV, 2, et *Arch. Zeit.*, IV, 1846, pl. XXXVII; cf. CHAVANNES, *o. c.*, p. 12); une urne étrusque décrite *Arch. Anz.*, XIX, 1861, p. 238. Ici, de plus, chaque statuette portée par les guerriers tient elle-même un enfant emmaillotté. — Le sujet du rapt du Palladium a été repris par les peintres de phryaques (v. CHAVANNES, *o. c.*, p. 11; cf. *Arch. Jahrb.*, I, 1886, p. 296).

3. PEARSON, *o. c.*, II, p. 36. Chavannes a admis, comme Welcker, que la querelle figurait dans le drame (*o. c.*, p. 53).

4. WELCKER, *o. c.*, I, p. 150.

5. HEYDEMANN, N° 3235. V. *Mon. d. Inst.* II, p. 36 = REINACH, *Rép.*, I, 101, 4, fig. à la p. 102 et notre fig. 49. Cf. CHAVANNES, *o. c.*, p. 6 sq.; FURTWAENGLER (*Meisterw.*, p. 319) qui, tout en reconnaissant l'influence de la tragédie de Sophocle, rattache, comme CHAVANNES (*o. c.*, p. 6), le type de Diomède adopté par le céramiste à la belle statue de Crésilas (*Meisterw.*, pl. XII-XIII).

6. Ἑλένη et non θεῶνω comme le pensait BRAUN, *Annali*, VIII, 1836, p. 295-98. V. WELCKER, *o. c.*, I, p. 148.

7. FURTWAENGLER, *l. c.*; HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 35.

en rapport avec la tragédie de Sophocle ¹, et confirme la collusion d'Hélène avec les audacieux transfuges. Mais quel rôle joue-t-elle exactement dans cette représentation ? Selon Welcker, le peintre aurait figuré son entremise pour apaiser le conflit de Diomède et d'Ulysse ². Il semble pourtant que l'attitude des deux guerriers, celle d'Ulysse surtout, ne convienne guère à une pareille interprétation. On



Fig. 49.

ne voit pas sur les visages la colère ou, du moins, l'animation qui serait de mise ³, et nous croyons que les deux héros sont simplement en train de recevoir d'Hélène les conseils qui leur permettront de sortir de Troie sans encombre ⁴.

1. En dépit de l'affirmation contraire de NIESTROJ, *Observ. arch. ad Æsch. fab. pertinentes* (*Theses contro.* 1). V. CHAVANNES, *o. c.*, p. 52.

2. WELCKER, *o. c.*, I, p. 150-51.

3. V. CHAVANNES, *o. c.*, p. 7.

4. Notons, pourtant, que la figure d'Ulysse sur laquelle nous nous basons surtout pour combattre l'interprétation de Welcker résulte, presque en entier, d'une restauration moderne (v. FURTWAENGLER, *o. c.*, p. 349, n. 1). Mais, d'autre part, était-ce Hélène qui calmait la querelle dans la tragédie de Sophocle ? Pearson estime (*o. c.*, II, p. 36) que le conflit, s'il se produisait, devait être apaisé par Athèna elle-même. — Chavannes pense (*o. c.*, p. 53) que le Palladium était finalement accordé à Ulysse, sous réserve qu'il le remettrait ensuite à Démophon qui le transporterait à Athènes. Ainsi le poète eût justifié les prétentions de ses compatriotes à la possession du Palladium (cf. *id.*, p. 29 sq.) L'auteur croit, de plus, que la tragédie s'achevait par l'apparition de Cassandre qui annonçait la chute imminente de Troie. Rappelons pour mémoire une des hypothèses faites par E. GABRICI (*Ausonia*, V, 1910, p. 61 sq.) et acceptée par C. HOPPIN (*Black-fig. Vases*, p. 440) pour expliquer un fragment de peinture de vase d'Asséas (v. ci-dessus, notre figure 14) : l'artiste se serait inspiré de quelque parodie des *Laconiennes* où Cassandre aurait surpris Diomède au moment où il allait emporter le Palladium, et s'y serait vaillamment opposée par la force. Mais, comme l'auteur en convient lui-même, il semble bien que nous ayons plutôt là une allusion burlesque au rapt de Cassandre, les rôles étant intervertis et Ajax étant réduit à son tour à chercher refuge auprès de l'image sacrée (cf. PFUHL, *o. c.*, § 783 et *supr.*, p. 49).

CHAPITRE IV

LAOCOON

Cette légende, si célèbre dans les temps modernes, à cause du fameux groupe du Vatican et de l'épisode de Virgile, semble avoir joui dans l'antiquité d'une popularité beaucoup moindre ¹. En particulier, on ne connaissait, jusqu'à ces dernières années, aucune peinture céramique s'y rapportant ². On juge par là de l'intérêt tout particulier que présente un fragment de vase peint, trouvé près de Bari, en 1898, ³ et où Jatta et Engelmann ont cru retrouver un souvenir de ce mythe tel qu'il était présenté dans la tragédie de Sophocle ⁴.

L'action se déroule dans un sanctuaire indiqué par un trépied, à la gauche duquel se dresse une figure juvénile enlacée par deux serpents. L'un des monstres dardait probablement sa tête au-dessus du jeune homme ; l'autre, enroulé autour de ses jambes, est en train de dévorer le bras de quelque victime de sa rage, et l'on distingue, sur le sol, deux jambes sectionnées au-dessous du genou. A droite du trépied, une femme s'élance, et son attitude montre suffisamment qu'elle brandissait une arme avec laquelle elle s'apprêtait à frapper un des serpents. Vers la gauche, Apollon, caractérisé par un rameau de laurier, semble vouloir détourner son visage empreint de tristesse ; Artémis, au contraire, son arc à la main, regarde attentivement la scène.

Selon Jatta, la figure juvénile représenterait un des fils de Laocoön encore vivant, et qu'il était encore temps de sauver, d'où l'intervention impétueuse de sa mère. Celle-ci, il est vrai, pourrait être animée par le seul désir de vengeance, et Engelmann, se fondant sur l'aspect hiératique du jeune homme qui paraît insensible au danger, sur le fait qu'il est placé sur une base, et qu'il tient à la main gauche, non pas un accessoire quelconque de sacrifice, mais un arc, y reconnaît une

1. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 192.

2. Klein reconnaissait ce sujet sur un canthare du British Museum, dans le style d'Epigénès (R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XL) ; v. *Arch. Zeit.*, XXXVIII, 1880, p. 189 et fig. Mais C. Robert a démontré (*o. c.*, p. 210-12) d'une manière qui paraît définitive la fausseté de l'interprétation de Klein.

3. Coll. Jatta à Ruvo. V. *Mon. Antichi* IX, 1899, pl. XV = ENGELMANN, *Arch. Stud.*, II, f. 7 et notre fig. 50. Ce fragment est composé de cinq pièces rajustées. Selon Jatta, le vase devait avoir, originairement, un pourtour de 0 m. 96 environ ; la représentation conservée n'a que 0 m. 19.

4. *Mon. Antichi*, 1899, p. 193 sq. ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 20 sq.

statue, l'image d'Apollon Thymbraios ¹. Ainsi, Apollon serait représenté comme un personnage réel d'une part, et, de l'autre, sous la forme d'une effigie de culte, autour de laquelle viendraient s'enrouler, et comme se réfugier, les serpents envoyés par lui. Leur mission est remplie, les deux enfants ont déjà péri, et, sous la protection divine, un des monstres achève de dévorer leurs restes. Le motif central de la peinture étant évidemment autour du trépied, une raison de symétrie induit à penser que le sujet comprenait encore un ou deux personnages dans la partie droite, et il est vraisemblable que, à côté de son épouse, Laocoön était lui aussi représenté sur le lieu du drame ².



fig. 50.

Malgré les divergences dans l'interprétation du détail, Jatta et Engelmann s'accordent à rattacher cette peinture au *Laocoön* de Sophocle ³. Le poète avait, en effet, repris la légende qui figurait déjà, sous la forme suivante, dans l'*Iliupersis* d'Arctinos ⁴. Quand les Grecs se furent retirés à Ténédos, laissant derrière eux le cheval de bois, les Troyens, persuadés que la guerre était finie, se livrèrent à de grandes réjouissances. C'est alors que deux serpents vinrent tuer soudain Laocoön et un de ses fils, présage funeste qui décida Enée et sa famille à se retirer sur le mont Ida ⁵. Il est certain que Sophocle avait repré-

1. Jatta, cependant, n'a pas abandonné son opinion. V. ses objections et la réponse d'ENGELMANN, *Arch. Stud.*, note p. 23.

2. ENGELMANN, *o. c.*, p. 21-23.

3. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, I p. 151 sq.; NAUCK, p. 241 sq.; PEARSON, II, p. 38 sq.

4. *Ep. Graec. Fragm.* (KINKEL), p. 49.

5. Le trait le plus caractéristique de la version d'Arctinos, c'est la connexion établie entre la catastrophe de Laocoön et le départ d'Enée, connexion qui, selon C. Robert, a déterminé la forme même de la légende. De même que périssent Laocoön et un de

senté de même le départ d'Enée ; celui-ci abandonnait Troie sur le conseil d'Anchise qui pronostiquait la ruine de la ville, d'après d'anciens avertissements d'Aphrodite, et d'après la récente catastrophe des Laocoôntides, καὶ ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας ¹. Mais Sophocle différait vraisemblablement d'Arctinos en ce que, chez lui, ce n'était pas Laocoôn et un de ses fils qui étaient victimes des serpents, mais les deux enfants et les deux enfants seuls. C. Robert a fondé cette hypothèse sur les derniers mots de Denys que nous venons de citer τοὺς Λαοκοωντίδας ², et, malgré les critiques qu'a soulevées son interprétation ³, elle doit, croyons-nous être acceptée, d'autant qu'elle est d'accord avec plusieurs autres témoignages qui dérivent, semble-t-il, soit de Sophocle lui-même, soit de Bacchylide dont Sophocle paraît bien s'être inspiré⁴. De même, sur la peinture de vase décrite plus haut, les serpents ne se sont attaqués qu'aux

ses fils, ainsi périraient Troie et la race de Priam, la branche se rattachant à Ilos, le fils aîné de Tros. Mais, de même que le plus jeune fils de Laocoôn échappe à la mort, de même, avertis par le prodige, Enée et sa famille qui remontaient à Assaracos, le plus jeune fils de Tros, quitteront la ville et seront sauvés. Tout cet épisode aurait été introduit en considération d'Enée, et l'auteur ne croit pas que, dans l'*Iliupersis*, le malheur de Laocoôn ait été motivé par une faute personnelle (*Bild u. Lied*, p. 193).

1. DEN. HAL., *Ant. Rom.*, I, 48 ; cf. scol. LYC., 347 (τοῦτο δὲ γέγονε σημεῖον). APD., *Ep.*, V, 18 (Ἀπόλλων... σημεῖον ἐπιπέμψαι).

2. *Bild u. Lied*, p. 197.

3. Reprenant une opinion suggérée par WELCKER (*o. c.*, p. 155), R. Foerster a soutenu que le père pouvait être inclus dans τοὺς Λαοκοωντίδας. V. PEARSON, II, p. 39, n. 1.

4. V. C. ROBERT *o. c.*, p. 193, 197, 199 et, surtout, 202. La mort des deux enfants est attestée : 1° par le scol. de LYCOPHRON, v. 347, (ce scoliaste utilisait Lysimachos; lequel s'inspirait de Sophocle ; d'ailleurs, Lycophron lui-même, au v. 347, décerne à l'un des serpents l'épithète de παιδοδρῶς, souvenir manifeste du poète tragique) ; 2° par APOLLODORE, *Ep.*, V, 18, et QUINTUS DE SMYRNE, XII, 390 sq. selon PEARSON, *o. c.*, II, 39, 4, ces écrivains dériveraient de Bacchylide, mais Apollodore semble surtout se rattacher à Sophocle, v. Höfer, ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 1841-42 ; pour ce qui est de Quintus qui offre, d'ailleurs, bien des traits dus à Virgile, C. Robert estime (*o. c.*, p. 209) que, lorsqu'il fait périr les deux seuls enfants, il procède soit d'une hypothèse du Laocoôn de Sophocle, soit d'un manuel de mythologie où ce détail avait été recueilli ; 3° par HYGIN, f. 135. WELCKER, *o. c.*, p. 152, était porté à voir dans cette fable le souvenir d'une hypothèse de Sophocle. Id. Foerster, ap. PEARSON, II, 40, 2. C. Robert a soutenu que toute une partie de la fable 135, manifestement empruntée à Virgile, était une interpolation. Le récit d'Hygin se fût d'abord présenté sous la forme suivante : « *Laocoon, Cyprios filius Anchisae frater, Apollinis sacerdos, contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, Apollo, occasione data, dracones misit duos qui filios ejus Antiphaten et Thymbraeum necarent* ». La caractéristique de cette version, c'est que Laocoôn a commis une faute et qu'il doit l'expier dans la personne des deux enfants issus d'un mariage interdit par le dieu. Mais la catastrophe de Laocoôn n'est pas nécessairement liée, ici, à la chute de Troie et au départ d'Enée. Aussi, la source de la fable 135 serait, non pas Sophocle, mais plutôt Bacchylide chez qui rien ne prouve que cette connexion ait existé ; v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 194-97 et 200-202. Parmi ces auteurs qui parlent de la mort des deux enfants, Quintus de Smyrne, seul, atteste que le père survécut à son malheur. C. ROBERT (*o. c.*, p. 196) voit là une ancienne tradition poétique, ENGELMANN (*o. c.*, p. 28) une innovation récente. Apollodore, le scoliaste de Lycophron et Hygin ne nous font pas connaître le sort de Laocoôn. Il semble bien que, dans cette version, les serpents n'étaient envoyés que contre ses fils, mais on a parfois admis que Sophocle pouvait avoir fait état de la mort de Laocoôn en la présentant simplement, d'ailleurs, comme une conséquence de la catastrophe première : Laocoôn était étouffé par les monstres en essayant de dégager ses fils ou de les venger, ou bien, il mourait de désespoir. V. ENGELMANN, *o. c.*, p. 24, 27-28.

enfants ¹, et il est curieux d'observer que le trépas de ces derniers est représenté d'une manière qui devait concorder exactement avec le récit de Sophocle. En effet, alors que les autres auteurs se bornent à signaler le rôle meurtrier des serpents par le verbe διαφθείρειν, Apollodore qui, à cet endroit, procède fort probablement du poète tragique ², dit que les deux enfants étaient dévorés par les monstres ³.

Nous savons par Servius ⁴ que Sophocle indiquait le nom des serpents qui s'appelaient, d'après le scoliaste de Lycophron, ⁵ Πόρκης et Χαρίθρια. Peut-être ces noms figuraient-ils déjà dans Bacchylide ⁶; ce dernier faisait venir les monstres des îlots voisins de Calydnai ⁷ et il est vraisemblable que Sophocle lui avait emprunté cette donnée ⁸. Bacchylide racontait aussi l'histoire de la métamorphose des serpents, mais il est difficile de décider si le tragique avait utilisé ce détail merveilleux ⁹.

1. Les restes humains représentés par le céramiste sont uniquement des restes juvéniles; aucun texte ne dit, d'ailleurs, que Laocoön, ait été dévoré, et il figurait probablement dans la partie droite de la peinture. Les enfants étant les seules victimes, la peinture de vase ne peut être rattachée à la version d'Arctinos (v. ENGELMANN, *o. c.* p. 23). Etant donné cette différence importante entre Arctinos et Sophocle, Nauck a tort (*o. c.*, p. 211) d'assimiler complètement leur matière. D'autre part, la version selon laquelle les serpents étaient suscités à la fois contre Laocoön et ses deux fils et les étouffaient en même temps, paraît être une invention postérieure. Lessing l'attribuait à Virgile et C. Robert partage son avis. Il est vrai qu'un texte de SERVIVS, *ad Æn.*, II, 201, pourrait donner à croire qu'Euphorion présentait déjà ce trait, et que Virgile n'avait fait que le reproduire. Mais C. Robert pense que la citation d'Euphorion par Servius ne s'étend que jusqu'à *vetavit adventum*. Le commentateur lui aurait seulement emprunté le récit de la lapidation du prêtre de Poseidon pour expliquer comment Laocoön, que la plupart des sources donnaient comme prêtre d'Apollon, était devenu prêtre de Poseidon chez Virgile. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 206-209.

2. ROSCHER, *Lex.*, a. c., II, 2, p. 1841.

3. *Ep.*, V, 18 : τοὺς Λαοκόωντος υἱοὺς κατεσθίουσιν. Cf. *Lyc.*, v. 347.

4. *Ad Æn.*, II, 204.

5. Sc. *Lyc.*, 347. Ces noms, masculin et féminin, éveillent l'idée d'un couple (C. ROBERT, *o. c.*, p. 199). Il semble à ENGELMANN (*o. c.*, n. à p. 25) que le peintre du vase de Ruvo a cherché lui aussi, par la représentation différente des deux serpents, à suggérer cette même idée. V. encore ENGELMANN, *o. c.*, p. 24, et PEARSON, II, 39. C. Robert pense (*o. c.*, p. 197) que Servius et le scoliaste de Lycophron tiraient ces détails relatifs aux serpents de Lysimachos qui, lui-même, avait puisé à Sophocle et à Bacchylide. Le scoliaste *ad Æn.*, II 211, dit bien que Lysimachos appelait les serpents *Curifis* et *Periboea* mais ces formes sont certainement une altération des précédentes.

6. WELCKER, *o. c.*, I, p. 152.

7. Scol. *ad Æn.*, II, 201.

8. C. ROBERT, *o. c.*, p. 199; cf. scol. *Lyc.*, 347; *Apd.*, *Ep.*, V, 8.

9. Bacchylide racontait que les deux serpents s'étaient transformés en êtres humains (sc. *ad Æn.*, II, 201). C. Robert a admis (*o. c.*, p. 197) qu'il y avait aussi une transformation dans la tragédie, mais une transformation contraire, les exécuteurs de la vengeance divine étant arrivés sous une forme humaine et s'étant, ensuite, métamorphosés en serpents. M. Pearson a justement souligné (*o. c.* II, p. 40) la fragilité de cette hypothèse qui repose, en effet, sur un argument unique : le terme πλεύσαντες, ap. sc. *Lyc.*, 347, ne saurait convenir qu'à des hommes. La conjecture de C. Robert non seulement est improbable en elle-même, mais elle est incompatible avec l'expression d'APOLLODORÉ (*Ep.* V, 18) qui, par divers détails, est en connexion étroite avec le scoliaste de Lycophron : δύο δράκοντες διανηξάμενοι διὰ τῆς θαλάσσης. Le mot πλεύσαντες aurait simplement été pris par le scoliaste dans un sens rare ou impropre. Cf. WEIL (*J. des Sav.* 1900, p. 509 n.3) qui propose de corriger en [δράκοντων] ὀνόματα, οἱ νεύσαντες ... WELCKER (*Gr. Trag.*, p. 156) et ENGELMANN (*o. c.*, p. 25) admettent pour la tragédie la métamorphose telle qu'elle était présentée par Bacchylide.

On a supposé que, dans la tradition primitive de l'épopée, la catastrophe de Laocoön, simple présage de la ruine de Troie, n'était liée à aucun démerite de la victime ¹. Toutefois, l'idée d'une faute personnelle à expier ne pouvait tarder à apparaître ², et la tragédie n'a pas manqué de recueillir une telle notion ³. C'est encore à Bacchylide que Sophocle avait dû emprunter l'idée d'une faute de Laocoön envers Apollon dont il était le prêtre ⁴, mais on n'est pas très bien fixé sur la nature de cette faute qui nous est présentée de deux façons. Hygin rapporte que Laocoön avait encouru la disgrâce d'Apollon en se mariant et en ayant des enfants contre la volonté divine ⁵, et Engelmann voit dans ce trait la version commune aux deux poètes ⁶. D'autre part, Servius dit que Laocoön avait outragé la divinité en s'unissant à son épouse dans le temple même ⁷, et il semble que cette donnée répondrait mieux que la précédente à l'indication d'un second commentateur de Virgile sur le poème de Bacchylide ⁸. Qu'elle fût, en tout cas, la donnée de Sophocle, c'est ce qu'un argument intéressant de C. Robert nous inclinerait fortement à admettre : le scoliaste de Lycophron, dont la dépendance de Sophocle paraît indéniable, situe la catastrophe dans le temple d'Apollon Thymbréen que nous avons reconnu, par ailleurs, sur la peinture de la collection Jatta. Or, étant donné que c'est un motif favori de la tragédie grecque de localiser la punition là précisément où eut lieu l'offense, il en résulte que Sophocle devait placer l'offense dans le temple, et qu'il la concevait donc selon le mode rapporté par Servius ⁹.

Il n'y a pas trace d'une telle profanation chez Virgile, pour qui

1. C. ROBERT, *o. c.*, p. 193.

2. Il est probable que, dans cette version, toute liaison était souvent omise entre le malheur privé et le futur malheur public dont le premier était comme le présage. V. HYG., f. 135 et, peut-être aussi Bacchylide. Cf. C. ROBERT, *o. c.*, p. 196 et 201.

3. Apollodore et le scoliaste de Lycophron qui dérivent, croyons-nous, de la tragédie laissent pourtant de côté cette idée d'une faute personnelle, et ils présentent uniquement la catastrophe comme un avertissement aux Troyens.

4. C. ROBERT, *o. c.*, p. 202. Tous les auteurs anciens, à l'exception de Virgile, font de Laocoön un prêtre d'Apollon. Virgile seul en fait un prêtre de Poseidon. Ce serait pour concilier ces deux données que Servius, prenant à faux le v. 201 de l'*Énéide* (*Laocoon ductus Neptuno sorte sacerdos*), emprunte à Euphorion l'histoire de la lapidation du prêtre authentique de Poseidon, et ajoute que Laocoön fut désigné par le sort pour le remplacer momentanément : « *cum vellent sacrificare Neptuno, Laocoon, Thymbraei Apollinis sacerdos, sorte ductus est, ut solet fieri cum deest sacerdos certus* ». V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 207. Il se pourrait fort bien, nous le verrons, que le trait de cette désignation accidentelle pour un sacrifice à Poseidon dérivât de Sophocle.

5. Fab. 135.

6. *Arch. Stud.*, p. 25. Foerster y reconnaît aussi la version de Sophocle, mais non pas celle de Bacchylide. V. PEARSON, II, p. 40, n. 2. Selon WELCKER (*o. c.*, p. 155) Apollon punissait ainsi la désobéissance de Laocoön, et Poseidon, qui était son complice, vengeait du même coup sur le nouveau prêtre ou prêtre occasionnel, l'attentat des Troyens contre son prêtre authentique.

7. SERV., *ad Aen.*, II, 201 : *ante simulacrum numinis cum Antiopa uxoresua coeundo*.

8. *De Laocoonte et uxore ejus dicit* (*ad Aen.*, l. c.).

9. C. ROBERT, *o. c.*, p. 200 et 208. Id. WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 509 ; PEARSON *o. c.*, II p. 41.

Laocoôn est simplement coupable d'avoir lancé une flèche contre le cheval d'Athènes. C. Robert a vu là une des nombreuses modifications que le poète latin a fait subir à la légende¹, mais Welcker estimait que ce motif devait déjà se trouver dans la tragédie : c'était l'explication la plus naturelle admise par la foule jusqu'au moment où était révélée la première faute, à laquelle Laocoôn avait pu simplement faire une allusion rapide dans un monologue du début². M. Pearson estime, de son côté, que l'ancienne souillure du temple n'eût pas été, au point de vue dramatique, une justification suffisante du châtement, et que quelque manifestation récente d'ἔρως avait montré que le temps de la vengeance divine était arrivé. Peut-être le Laocoôn de Sophocle lançait-il, lui aussi, une flèche contre le cheval de bois, en aggravant son acte par des paroles sacrilèges qui révélaient en lui un véritable contempteur des dieux³.

Ces divers points une fois établis, voici comment on doit se représenter, avec l'aide des fragments conservés, le dessin général de la tragédie⁴. La pièce s'ouvrait dans une atmosphère d'allégresse où seul, peut-être, venait glisser, en note inquiétante, le rappel des débats relatifs au cheval de bois dont Cassandre et Laocoôn avaient dénoncé vainement le danger⁵. Les Troyens, se croyant débarrassés de leurs ennemis, se livraient à la joie dans le camp abandonné ; ils remerciaient leurs dieux et c'était, de tous côtés, de grands préparatifs de fête⁶. Le chœur célébrait Poseidon qui avait éloigné les Achéens, ⁷ et Laocoôn, le prêtre d'Apollon, se trouvait sans doute chargé du sacrifice d'action de grâces⁸. Mais, bientôt, le désarroi était semé par l'arrivée d'un

1. Chez Virgile, la catastrophe n'est plus un présage pour Enée qui reste dans Troie ; elle a lieu, non pas quand le cheval de bois est déjà dans la ville, mais avant qu'il y soit introduit ; elle est localisée sur le rivage même ; Laocoôn est prêtre de Poseidon ; il périt avec ses deux enfants (v. *Bild u. Lied*, p. 202-204 et 209).

2. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 156. Cette théorie cadrerait fort bien avec le récit d'HYGIN (f. 135) qui fait la distinction entre la cause réelle du désastre et celle que lui attribuèrent les Troyens. Mais la deuxième partie de la f. 135 n'est-elle pas justement, comme le veut C. Robert, une addition d'après Virgile ?

3. PEARSON, *o. c.*, II, p. 41.

4. Cf. WELCKER, *o. c.*, I p. 153 sq. ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 26 sq.

5. APD., *Ep.*, V, 17. Cf. PEARSON, *o. c.*, II p. 40. Engelmann pense même (*o. c.*, p. 26) que les délibérations sur le cheval de bois pouvaient figurer dans la pièce.

6. F. 341 = 370 ; F. 345 = 374 ; F. 346 = 375. WELCKER (*o. c.*, I, p. 153) rattache ces trois fragments au prologue qu'il attribue à Anchise ou à Priam.

7. F. 342 = 371. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 27, contre C. ROBERT, *o. c.*, p. 204.

8. Vraisemblablement parce que, comme le raconte Euphorion, ap. SERV., *Æn.*, II, 201, les Troyens n'avaient plus de prêtre régulier de Poseidon, depuis qu'ils avaient lapidé le leur, au début de la guerre, pour n'avoir point su empêcher, par ses prières et ses offrandes, l'heureuse traversée des Achéens (Cf. PEARSON, *o. c.*, II, p. 41 ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 26). Une autre légende, également rapportée par le scoliaste de Virgile, disait que les Troyens n'avaient plus de prêtre de Poseidon depuis la brouille survenue entre Laomédon et le dieu. Dans toute cette histoire, la vengeance de Poseidon est liée au châtement infligé par Apollon. Les dieux collaborant, les serpents suscités par Apollon viennent de la mer, tout comme le *χρῆς* familier à la mythologie grecque. Ils viennent aussi de la région où la flotte grecque est cachée et acquièrent, de ce fait, une plus grande valeur de présage. C'est ce qui pourrait, d'ailleurs, incliner à croire, contrairement à la

messager qui racontait la catastrophe survenue, pendant le sacrifice, dans le temple voisin de Thymbra ¹. Selon Welcker ², un dialogue s'engageait alors entre Enée et Anchise, ce dernier pressant son fils d'abandonner une cité contre laquelle se déclaraient les dieux. Que l'on admette ou non cette délibération, il est en tout cas certain que le départ avait lieu, et qu'un témoin venait le raconter soit au chœur soit à quelque personnage. Un fragment décrit Enée se tenant aux portes de la ville, son père sur le dos, et entouré d'une foule de Troyens désireux d'émigrer avec lui ³.

Le vase de Bari offrirait donc un souvenir du récit du premier messager relatif au drame dont le sanctuaire d'Apollon avait été le théâtre, mais il serait excessif de vouloir trancher si le détail de la mère s'élançant au secours de ses enfants ou cherchant, du moins, à les venger, figurait dans la tragédie, ou s'il est dû, simplement, à la fantaisie de l'artiste. On a vu, d'autre part, que la présence de Laocoön sur la partie détruite du vase était une hypothèse fort plausible ; il est même probable que, dans ce cas, il suivait le mouvement de son épouse, et il semble certain, de toute façon, que le messager ne pouvait manquer de dire comment Laocoön s'était comporté à l'instant de la catastrophe ⁴.

suggestion de C. Robert (v. *supr.*, p. 162, n. 4) que, puisque Bacchylide faisait arriver les monstres des îlots de Calydnai, il établissait, lui aussi, une connexion entre le malheur privé et la catastrophe publique.

1. C'était dans le temple de Thymbra que Laocoön faisait le sacrifice (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 200 ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 27) La catastrophe, naturellement, ne pouvait que faire l'objet d'un récit de messager (WELCKER, *o. c.*, I, p. 154 ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 24 ; PEARSON, *o. c.*, II, p. 41).

2. *O. c.*, I, p. 155.

3. F. 344 = 373. Denys d'Halicarnasse, qui rapporte ce fragment, dit expressément qu'il appartenait au rôle du messager.

4. Le vase de Bari n'offre, d'ailleurs, aucun détail de costume ou de décor qui atteste l'influence directe du théâtre. Ce n'est pourtant pas une raison pour formuler, sur la possibilité des rapports avec Sophocle, autant de réserves que l'a fait M. Rizzo, *Riv. di Filologia*, XXX, 1902, p. 151.

CHAPITRE V

NAUSICAA ou LES LAVANDIÈRES

On désigne sous ce double nom une tragédie où Sophocle avait représenté la rencontre d'Ulysse naufragé avec Nausicaa et ses servantes ¹. C'était là un de ces nombreux drames dans lesquels, au témoignage de la *Vie* ², le poète avait imité l'*Odyssée* ³, et on pensa que cette imitation devait être assez fidèle ⁴. Un des trois fragments conservés mentionne le char dont la jeune princesse se servait aussi dans la tragédie ⁵, et le second titre prouve que Nausicaa et son cortège avaient quitté le palais pour la même raison que chez Homère. Une anecdote rapportée par Athénée et par Eustathe ⁶ montre que le poète dramatique avait encore emprunté à l'épopée un de ses traits les plus gracieux. Sophocle, nous dit-on, avait remporté un vif succès dans le personnage de Nausicaa, par son adresse à jouer à la balle. Comme il fallait, pour s'acquitter aussi brillamment de ce rôle, l'agilité et la souplesse juvéniles, on a rapporté avec raison cette tragédie au début de la carrière de Sophocle ⁷, aux environs de 468, date de sa plus ancienne victoire ⁸.

Welcker a supposé ⁹ qu'Ulysse apparaissait d'abord, à peine sauvé

1. NAUCK, p. 228 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 92.

2. *Vit.*, 20 ; cf. *Ath.*, VII, 277 c.

3. *Od.*, VI. Sur les *Phéaciens* de Sophocle dont le contenu est très incertain, v. PEARSON, *o. c.*, II, p. 293-94 ; H. Schreyer a supposé que *Nausicaa* était la première pièce d'une trilogie dont faisaient partie les *Phéaciens* et, peut-être, les *Niptra* (v. PEARSON, *o. c.*, II, p. 92, n. 2).

4. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 228 ; PEARSON, *o. c.*, II, p. 92. V. HAUSER, *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 33.

5. F. 408 = 441 ; cf. *Od.*, VI, 57.

6. *Ath.*, I, 20 f ; *Eust.*, II, p. 381, 10. V. les textes, NAUCK, *l. c.*

7. PEARSON, *l. c.* ; HAUSER, *a. c.*, p. 32. D'ailleurs, c'est vraisemblablement à partir de 456 que les poètes cessèrent de se produire eux-mêmes dans leurs pièces (v. CHRIST, *Griech. Litteraturg.*, ap. MUELLER, *Handb.*, VII⁴, p. 241). D'après la *Vie*, 4, Sophocle, le premier, aurait renoncé à cette habitude à cause de la faiblesse de sa voix. Alors que, pour CHRIST et HAUSER (*l. c.*), Sophocle, à l'époque de *Nausicaa*, n'aurait pas encore renoncé à jouer lui-même, selon PEARSON (*l. c.* ; cf. WELCKER, *o. c.*, I, p. 425), il eût fait exception à sa pratique déjà usuelle, sa *μικροφωνία* ne l'empêchant pas de tenir un rôle féminin. Wilamowitz conclut aussi, d'après la localisation du drame, que *Nausicaa* datait de la jeunesse de Sophocle (*Aisch.*, *Interpret.*, p. 246, n. 1).

8. M. de Paros, 56. A cette date de 468, Sophocle avait environ trente ans.

9. WELCKER, *o. c.*, I, p. 228 sq. AHRENS, *S. fragm.* p. 293, attribue le prologue à Athènes. Il n'y a aucune raison de supposer que l'épisode homérique était modifié de façon à y introduire l'amour, et il est bien peu probable que l'action se soit étendue jusqu'au départ

de la mer, et qu'il délibérait sur le meilleur parti à prendre. Il cherchait un asile où s'abriter, et le spectateur savait qu'il dormait dans le voisinage quand arrivait Nausicaa. Celle-ci s'entretenait joyeusement avec ses servantes de son espoir de noces prochaines, et l'on assistait ensuite aux divers épisodes du travail et du jeu ¹. Il est probable que le chœur, dans une de ses danses, imitait les mouvements des laveuses foulant le linge avec leurs pieds ². Absente, vraisemblablement, pendant cette première exécution orchestrale, Nausicaa présidait à celle qui mimait le jeu de la balle, et elle brillait au milieu de ses compagnes telle Artémis parmi les Nymphes ³. Comme chez Homère, la brusque apparition d'Ulysse semait l'épouvante dans la jeune troupe, et seule la fille d'Alcinoos avait le courage d'affronter le malheureux à qui elle accordait son appui ⁴.

Fig. 51.



Ces motifs de l'épopée repris par Sophocle ont aussi été traités par quelques artistes, et il est intéressant d'examiner quels rapports peuvent exister entre les créations de ces derniers et les œuvres littéraires ⁵.

La représentation de l'épisode la plus claire et la plus complète se trouve sur le couvercle d'une pyxis attique du Musée

d'Ulysse de Phéacie (v. PEARSON, *o. c.*, II, p. 92). Le F. 713 = 781 appartient sans doute à la tragédie (cf. PEARSON, *o. c.*, III, p. 29, qui rappelle la situation de *Od.*, VI, 115, telle qu'elle est décrite à Alcinoos par Ulysse, *Od.*, VII, 290). C'était déjà l'opinion de Welcker, mais on juge moins vraisemblable la conjecture de cet auteur quand il rattache à *Nausicaa* le F. 699 = 766.

1. WELCKER, *o. c.*, I, p. 229.

2. *Od.*, VI, 90.

3. *Od.*, VI, 102 ; cf. EUST., *Od.*, p. 1553, 63. V. WELCKER, *o. c.*, I, p. 230.

4. On attribue au discours d'Ulysse le F. 713 = 781. Le F. 440 (PEARSON) semble bien, aussi, appartenir à Ulysse, mais il est impossible de dire si ce vers faisait partie du premier ou du second récit du héros.

5. V. sur ce point F. HAUSER, *Nausicaa, Pyxis im Fine-Arts Mus. z. Boston (Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 18 sq.) ; F. MUELLER, *Die ant. Odyssee-Illustr.*, p. 106-109.

de Boston, datant de la fin du V^e siècle¹ (fig. 51). La scène est localisée sur le rivage de la mer indiqué par des galets blancs². Un arbuste délicatement rehaussé d'or rappelle les oliviers qui ont abrité le sommeil d'Ulysse, et le héros ('Οδυσσεύς) s'avance en courbant sa haute taille, et en voilant sa nudité d'une touffe de feuillage³. Il porte encore, enroulée au bras gauche, la bandelette de Leucothéa que le peintre lui a laissée pour mieux préciser la situation⁴. Devant lui se tient Athèna ('Αθηνά) casquée, la lance à la main ; elle semble l'inviter à la suivre vers Nausicaa, trait qui correspond assez bien au rôle prépondérant, encore qu'invisible, joué par la déesse, en certains endroits de l'*Odyssée*⁵. Des balles éparses sur le sol font allusion au jeu interrompu⁶ et deux jeunes servantes s'enfuient pleines d'épouvante⁷ ; elles portent les noms de Φιλονόη et de Λευκίππη, qui sont dûs, semble-t-il, à la fantaisie de l'artiste ou de son modèle⁸. Au contraire des craintives jeunes filles, Nausicaa (Ναυσικά) ⁹ s'est tournée vers l'étranger. Elle porte, au-dessus du chiton, une blouse brodée, vêtement élégant qui convient à merveille à celle qu'Homère qualifie d'εὐπαιστος, et qui paraît correspondre à l'ἑπενδύτης dont il est question dans un des fragments de la tragédie¹⁰. L'attitude de Nausicaa est noble et calme¹¹ ; son geste est autant d'accueil que de surprise, et elle est prête à écouter l'infortuné. Derrière Nausicaa, le peintre a représenté une troisième servante Κλειπάτρα qui, uniquement attentive à sa besogne, continue à fouler le linge¹². Ce détail, destiné encore à bien rappeler les circonstances, n'est qu'un simple souvenir de l'action précédente, et il est clair que chez Sophocle comme chez Homère, le lavage était terminé au moment où apparaissait le héros.

1. HAUSER, *a. c.*, pl. I = notre fig. 51 ; FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Gr. Vasenmal.*, III, f. 47, et p. 101. HAUSER (*a. c.* p. 22-23) compare ce monument à l'aryballe de Xénophantos (*Ant. du Bosph. Cim.*, pl. XLVI ; *Atlas*, 1866, pl. IV = REINACH, *Rép.*, I, p. 23) et est enclin à l'attribuer au même artiste.

2. Il en était de même dans l'*Iliupersis* de Polygnote à la Leschê de Delphes. Cf. PAUS., X, 25, 11.

3. *Od.*, VI, 127-29. Ce détail, extraordinaire dans l'art, révèle l'imitation précise d'un thème littéraire (HAUSER, *a. c.*, p. 19-20).

4. Dans l'*Odyssée*, V, 459 sq. le héros rejette le χρήδεμνον de la déesse dès qu'il a touché au rivage.

5. V. notamment VI, 112.

6. Sept balles sont figurées.

7. *Od.*, VI, 138.

8. HAUSER, *a. c.*, p. 23. Philonoé est vêtue du χάνδρος persique.

9. Athèna lui a inspiré de l'audace ; v. *Od.*, VI, 139 sq.

10. F. 406 = 439. Ce vers appartenait sans doute à un passage où étaient décrits les travaux des Phéaciennes ; v. *Od.*, VII, 108. Cf. PEARSON, *o. c.*, II, p. 93.

11. C'est avec une modification d'expression, l'attitude que Polygnote avait sans doute donnée à l'une des servantes d'Ulysse dans la scène du meurtre des Prétendants. V. la frise de Gjölbaschi (BENNDORF-NIEMANN, pl. VII) et le scyphos de Berlin (*Mon. d. Inst.*, X, pl. 53, 1 = REINACH, *Rép.*, I, p. 217, 6 ; FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmal.*, III, pl. CXXXVIII, 2 et p. 102 sq.). Cf. HAUSER, *a. c.*, p. 21.

12. M. Hauser signale avec raison (*ib.*) que la partie inférieure de la figure a été mal

Si la peinture de Boston se distingue par sa fraîcheur et sa grâce, il ne faudrait pourtant pas croire que son auteur en a inventé tous les motifs. Elle offre, en effet, de curieuses ressemblances avec d'autres vases du ^v^e siècle qui traitent le même sujet. Un monument un peu plus ancien, un canthare du British Museum ¹ (fig. 52), nous montre, en un groupe plus réaliste et plus expressif, le même type d'Ulysse sortant



Fig. 52

de sa cachette devant une servante qui s'enfuit éperdue. Une amphore de Munich ² (fig. 53), à peu près contemporaine ³, présente encore Ulysse d'une manière analogue ⁴, et l'une des servantes qui foule le

restaurée. La pièce d'étoffe dont Cléopâtre soulève une des extrémités semble être une partie de son chiton qu'elle serre entre ses jambes pour ne pas le mouiller. En réalité, le chiton, assez court, se terminait librement vers le bas, et la pièce de linge doit être rattachée au tas qui est sous les pieds de la laveuse.

1. *Cat.*, III, E, 156 ; HAUSER, *a. c.*, p. 25 f. 1 = notre fig. 52. Daté de 450 environ, et rattaché au cycle d'Épigénès. La représentation est limitée à Ulysse et à une servante. Il faut renoncer à l'interprétation qui avait été proposée : Ulysse et Leucothéa (v. HAUSER, *a. c.*, p. 26).

2. JAHN, n° 420. V. GERHARD, *Aus. Vasenb.*, 218 = REINACH, *Rép.*, II, p. 110, 3, 4. HAUSER *a. c.*, p. 26 f. 2 = notre fig. 53 ; FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmal.*, III, pl. CXXXVIII, 1 et p. 100 sq. ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 514.

3. Vers 460 (HAUSER *a. c.*, p. 27). Cf. PFUHL, *o. c.*, § 578.

4. Cette peinture contient, d'ailleurs, des détails assez surprenants : au lieu de précéder Ulysse, comme pour le conduire, Athèna lui fait face, et Nausicaa, au lieu d'attendre, se sauve en retournant la tête, ce qui fait croire à M. Hauser que le peintre n'aura pas su distinguer Nausicaa dans son modèle et aura copié une des servantes. Enfin, Ulysse, au lieu de cacher sa nudité, tient deux rameaux, tel un suppliant. F. MARX (*Rhein. Mus.*, XLII, 1887, p. 251) s'est appuyé sur cette représentation pour confirmer son hypothèse qu'Ulysse, à l'origine, se présentait en suppliant, avec l'ἱκετήριος κλάδος, et que le trait du rameau servant à cacher la nudité serait dû à la prudence d'un rhapsode postérieur.

linge est si semblable à la Cléopatra de la pyxis qu'il n'est guère permis de douter de la communauté du modèle ¹. Deux autres servantes bavardent en tenant les pièces qu'elles viennent de nettoyer, et ce trait semble indiquer que, sur l'original supposé, une place assez importante était faite aux laveuses qui entouraient Nausicaa ².

Ces trois peintures de vase se rattachent, selon M. Hauser, à une œuvre du grand art dont on peut encore relever l'influence sur quelques autres monuments ³, et qui serait le tableau de Polygnote que l'on voyait à la Pinacothèque des Propylées ⁴. Pausanias qui le mentionne



Fig. 53.

ajoute que Polygnote avait suivi le récit d'Homère, et nous avons constaté que les vases peints étaient, eux aussi, conformes à la tradition épique. Mais en quoi donc peuvent-ils, comme leur modèle, nous intéresser ici ? C'est que, très probablement, ils ne reproduisent Homère qu'à travers Sophocle, lequel offrait, nous l'avons vu, une image fidèle de l'*Odyssée*. C'est du drame, en réalité, que l'impulsion semble être venue aux artistes qui, jusque là, avaient négligé cet

Hauser estime au contraire (p. 27, n. 7) que, en Grèce, par une évolution opposée à celle de l'Orient, c'est la prudence qui était primitive, et que le développement de la culture grecque avait fait disparaître l'idée de honte d'abord attachée à la nudité.

1. HAUSER, *a. c.*, p. 26.

2. *Id.*, p. 27.

3. Hauser reconnaît le même sujet, réduit à deux personnages (Athèna et Nausicaa) sur une amphore de Nola, du Brit. Museum (*Cat.*, E, 316 ; v. HAUSER, *a. c.*, p. 28, f. 3 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 513). Athèna est assise à l'arrière-plan sur un monticule, et c'est ainsi, d'après Hauser, que la déesse devait être représentée sur l'original polygnotéen dont elle occupait le milieu. A ses pieds étaient Ulysse et Nausicaa, Nausicaa étant tournée vers la gauche et Ulysse marchant vers la droite, comme sur les deux copies les plus anciennes. Au dessus des deux acteurs principaux, intercalés entre eux et la déesse, quelques servantes. En bordure, peut-être d'un côté les laveuses, et de l'autre les joueuses de balle (*a. c.*, p. 28-30). M. HAUSER (*a. c.*, p. 30-31) rattache encore à l'influence du tableau de Polygnote, l'oinochos reproduite dans DUMONT-CHAPLAIN, *Céram. de la Grèce Propre*, pl. VIII, et HAUSER, f. 4 p. 31. Le peintre de cette oinochoé, qui est à peu près de la même date que la pyxis de Boston, voulait certainement représenter une scène de gynécée, mais il subsiste encore dans cette scène un souvenir du grand modèle. Cf. E. POTTIER, *Céram. de la Grèce Propre*, I, p. 364.

4. PAUS., I, 22, 6 ; *Rec. Milliet*, n° 121, et p. 144, n. 1. Cf. HAUSER, *a. c.*, p. 34-35, et PFUHL, *o. c.*, § 578 et 715.

épisode ¹. Polygnote lui-même aurait procédé de Sophocle, et M. Hauser estime que sa peinture était précisément le tableau votif dédié par le poète ou par son chorège à l'occasion du succès de *Nausicaa* ². Dérivant de ce tableau, les vases peints étudiés ci-dessus se rattacheraient donc, au moins indirectement, au drame de Sophocle et constitueraient ainsi un nouvel exemple de l'influence de la tragédie sur la céramique grecque.

Si la théorie de M. Hauser n'a pas toujours été acceptée ³, elle reste, croyons-nous, une hypothèse fort plausible ⁴. Il est curieux d'observer, en effet, que nous ne connaissons, avant Polygnote, aucune œuvre d'art inspirée par l'histoire de Nausicaa ⁵. N'est-ce pas un indice que la tragédie de Sophocle vint à propos rajeunir et renouveler ce motif qui paraît bien n'avoir sollicité l'imagination des artistes que du jour où il fut porté sur le théâtre d'Athènes ?

1. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 147, n. 2. V. *infr.*, n. 5.

2. HAUSER, *a. c.*, p. 34. L'auteur fait observer que le F. 406 = 439 est en accord remarquable avec la pyxis de Boston. Il est question, dans ce fragment, du vêtement appelé *πενδύτης* qu'Eustathe définit (*Il.*, p. 1226, 44) comme un *χιτωνίσκος*, c'est-à-dire comme une de ces blouses que portent la Nausicaa de la pyxis et l'une des servantes de l'oinochoé d'Athènes (HAUSER, f. 4). M. Hauser estime aussi que certaines des peintures font aux laveuses une place importante qui paraît correspondre à la place qu'elles avaient dans la tragédie, témoin le second titre de la pièce. Objectera-t-on qu'on ne sait pas si *Nausicaa* fut couronnée ? Mais des dix-huit à vingt victoires que la tradition attribue à Sophocle, bien peu correspondent à des œuvres connues ; par ailleurs, le succès de Sophocle en Nausicaa joueuse de balle est, comme on l'a vu, formellement attesté (v. HAUSER, *a. c.*, p. 34).

3. MUELLER, *Odyssee-Illustr.*, p. 106, n. 3, et WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 246, n. 1.

4. Cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichn. d. Griech.*, § 715.

5. D'après une indication de PAUSANIAS (V, 19, 9) on croyait que le sujet de Nausicaa allant en char à la fontaine, avec une de ses servantes, figurait déjà sur le coffret de Cypsélos. Mais Klein a montré (*Sitz.-Ber. d. Wien. Akad.*, 1884, p. 151 sq.) que ce groupe appartenait au cortège des dieux qui se rendaient aux noces de Thétis et de Pélée. FURTWAENGLER (*Meisterw.*, p. 727 et n. 3) et JONES (*J. Hell. Stud.*, XIV, 1894, p. 53) sont du même avis. Löschke a voulu revenir à l'opinion ancienne (*Ath. Mitt.*, XIX, 1894, p. 512, n. 2), mais ses arguments ne sont pas très convaincants (v. MUELLER, *o. c.*, p. 106, n. 2).

CHAPITRE VI

NIPTRA

Un skyphos de Chiusi¹ (fig. 54) montre Pénélope tristement assise devant son métier à tapisserie, avec Télémaque debout près d'elle, et, d'autre part, la fameuse scène du bain de pieds donné à Ulysse lors de son retour à Ithaque. Cette dernière scène diffère par quelques détails du récit de l'*Odyssée* : le héros n'est pas un vieux mendiant, mais un voyageur d'assez noble allure, encore dans la force de l'âge ; au lieu d'être assis comme chez Homère, il se tient debout devant la nourrice qui est nommée ΑΝΤΙΦΑΤΑ² ; enfin, l'opération s'effectue en présence, non de Pénélope, mais d'un personnage masculin où l'on a reconnu Eumée³. Ces divergences expliquent qu'on ait songé⁴ à rattacher cette peinture à l'œuvre d'un autre poète qu'Homère, à la tragédie de Sophocle intitulée Νίπτρα ou 'Οδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ, ou encore, 'Οδυσσεὺς τραχυματίας.⁵

On a proposé, de ce drame, la restitution suivante : Sophocle s'était inspiré de la légende qui faisait l'objet de la *Télégonie*, poème composé au VI^e siècle par Eugamon de Cyrène, et qui était la suite et la fin de l'*Odyssée*⁶. Télégonos, né des amours d'Ulysse avec Circé, était parti à la recherche de son père, et il le blessait mortellement, sans le recon-

1. *Mon. d. Inst.*, IX, 42 = REINACH, *Rép.*, I, p. 191 et notre fig. 54. Cf. LUCKENBACH, *Jahrbücher f. Class. Phil.*, XI^e Suppl.-Band, 1880, p. 512 sq. ; CONZE, *Annali*, XLIV, 1872, p. 187 sq. ; RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 273 et 681 ; C. ROBERT, XVIII^e *Hall. Winck.-Progr.*, 1895, *Exkurs : Zu den jüngeren attisch. Vasen*, p. 78 sq. ; F. MUELLER, *Die ant. Odyssee-Illustr.*, p. 84-85.

2. Au lieu d'Euryclée. Rappelons que, dans l'*Odyssée*, Antiphates est le nom du roi des Lestrygons (v. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 514). CICÉRON (*Tusc.*, V, 16, 46) donne à la vieille nourrice le nom d'*Anticleia*, forme intermédiaire entre celle du vase peint et celle de l'*Odyssée*.

3. Il ne subsiste, de l'inscription, que quelques lettres. La restitution, proposée par CONZE (*o. c.*, p. 189) a été généralement acceptée. Eumée assistait au bain, avec Télémaque, sur le relief de terre cuite du Musée d'Athènes, n° 9753 (V. C. ROBERT, *Ath. Mitt.*, XXV, 1900, p. 325 sq. ; LECHAT, *Rev. Et. Grecques*, XIV, 1901, p. 439). Au chant XVII de l'*Odyssée*, Eumée accompagne Ulysse à la ville.

4. RIBBECK, C. ROBERT, MUELLER, *o. c.*

5. V. NAUCK, p. 230, et PEARSON, II, p. 105-106.

6. *Ep. Graec. fragm.* (KINKEL), p. 57 ; APD., *Ep.*, VII, 36 ; EUST., *Od.*, p. 1676, 45 ; sc. *Od.*, XI, 134 ; HYG., f. 127. Wilamowitz pense (*Hom. Untersuch.*, p. 182) que la légende figurait déjà dans les *Nostoi*. Sur la *Télégonie*, v. encore SVORONOS, *Gaz. Arch.*, XIII, 1888, p. 261 sq.



Fig. 54.

naître, avec sa lance munie de l'aiguillon d'une raie¹. Nous n'avons que peu de fragments de la tragédie de Sophocle, mais on tire un complément d'information des restes des *Niptra* de Pacuvius qui s'était inspiré certainement de l'œuvre du poète grec².

La pièce s'ouvrait au moment où Ulysse revenait du voyage qu'il avait entrepris pour faire à Poseidon l'offrande prescrite par Tirésias. Sans doute racontait-il lui-même³ comment il s'était avancé en Epire jusqu'au moment où quelqu'un avait pris la rame qu'il portait sur son épaule pour une pelle à vanter le blé⁴. Il parlait, aussi, de sa visite au sanctuaire de Dodone⁵, et, très probablement, de l'oracle qu'il y avait reçu de se méfier de son propre fils⁶. C'est afin de se prémunir contre ce danger qu'il dissimulait sa véritable qualité⁷, mais sa cicatrice le faisait reconnaître de la vieille servante, pendant qu'elle lui rendait les devoirs dus à un hôte⁸. Ulysse lui imposait le secret, et son premier soin était de se mettre en garde contre Télémaque dont il pensait avoir tout à redouter⁹. Sur ces entrefaites, Télégonos débarqué dans Ithaque

1. Τρυγόνες τ' ὀπισθόκεντροι, EPICH., f. 66 ; τρυγῶν ἀλγινόεσσα dit OPIPIEN, *Halieut.*, II, 505, à l'endroit où il rappelle cette fable. D'après ELIEN (*N. anim.*, I, 56) la blessure infectée par le dard de ce poisson est incurable. Cette tradition sur la mort d'Ulysse est générale (v. FRAZER, *Apollod.*, II, p. 303, n. 2), mais il y a une curieuse variante d'Eschyle, au F. 275 des Ψυχάγωγοί (cf. O. GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 715 n. 2). WILAMOWITZ (*o. c.*, p. 193-95) estime que cette légende est ancienne et fort antérieure à Eugamon de Cyrène. Certains ont vu dans ce détail de l'épine de raie, arme mortelle d'un pirate, une dérivation de l'ἔξ ἄλός de Tirésias. Ce n'était plus hors de la mer, loin de la mer que le trépas venait à Ulysse, mais il lui arrivait de la mer (WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 245 ; SVORONOS, *a. c.*, p. 266 ; cf. EUSTATHE, *Od.*, l. c.). On aurait complètement oublié, dans ce cas, que Tirésias avait promis au héros une douce mort. Ou bien, jouait-on, aussi, comme le croit SVORONOS (*l. c.*) sur le sens du mot ἀδελχρός ?

2. V. CIC., *Tusc.*, II, 21, 48 ; cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 272, et WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 194.

3. RIBBECK (*l. c.*) attribue le prologue à Ulysse. Selon C. ROBERT (*o. c.*, p. 80) l'introduction de la tragédie devait comporter un dialogue entre Télémaque et Pénélope, qui envoyait son fils à la recherche d'Ulysse. Cet entretien, analogue à celui d'Hyllos et de Déjanire constituerait un des points de ressemblance avec les *Trachiniennes*. Télémaque, d'après C. Robert, ne revenait qu'au dénouement. L'auteur ajoute que le vase de Chiusi illustrerait cet entretien-prologue. Id. MUELLER, *Odyssee-Illustr.*, p. 85.

4. F. 415 = 453 ; 416 = 454.

5. F. 417 = 455 ; 418 = 456. Sur Dodone, cf. F. 422 = 460 et 423 = 461. WELCKER, (*o. c.*, p. 245) place, à tort croyons-nous, dans la dernière partie de la tragédie toutes les indications sur le voyage en Epire et sur l'oracle de Dodone.

6. V. les légendes parallèles ap. GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 715, n. 5. Sur cet oracle, v. HYG., f. 127, et la fin de l'hypothésis de l'*Odyssee* publiée d'abord par Buttman et reproduite par DINDORF, *Scolies*, I, p. 6, 13-23. Cf. PEARSON, *o. c.*, p. 107, qui renvoie aussi à DICTYS, *Bel. Troj.*, VI, 15.

7. RIBBECK, p. 273, et PEARSON, p. 109.

8. La scène se déroulait sous les yeux des spectateurs. V. les F. I, II et III de Pacuvius (sur le F. III, v. interprétation différente de WELCKER, p. 247). Ribbeck pense que, pour cette scène, il était fait, sur le théâtre grec, usage de l'eccyclème (*o. c.*, p. 274). Le drame était localisé devant la demeure d'Ulysse, mais peut-être dans une maison des champs, κατ' ἄγρόν (v. CRAMER, *Anecd. Par.*, II, p. 215 ; cf. RIBBECK, p. 270, n. 1). Le vase de Chiusi, on l'a remarqué (v. *supr.*, p. 173, n. 2), nomme Antiphata la servante qu'Homère appelle Euryclée ; d'après CICÉRON (*Tusc.*, V, 16, 46) la nourrice, chez Pacuvius, se nommait Anticleia. Il est possible que Sophocle ait introduit une τροφός anonyme (WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 195, n. 39) ; RIBBECK (p. 274) est enclin à admettre que la nourrice, dans le drame grec, s'appelait aussi Antiphata.

9. RIBBECK, p. 271 ; PEARSON, p. 109. V. ὑπόθ. *Od.* ap. PEARSON, p. 107 : τὸν Τηλέμαχον ἐφυλάττετο καὶ συνεῖναι αὐτῷ παρήτειτο. Ulysse, qui usait ainsi de son autorité de père

essayait de pénétrer de nuit chez Ulysse¹, mais il était repoussé par les gardes avec qui il engageait la lutte². Croyant à une tentative criminelle de Télémaque, Ulysse se précipitait, l'épée à la main, et il tombait mortellement blessé par Télégono³.

Ce combat était raconté par un messager⁴, et l'on voyait ensuite Ulysse rapporté sur le théâtre. Pas plus que dans *Philoctète* et dans les *Trachiniennes*, Sophocle n'avait hésité à rendre les gémissements que la douleur arrachait à un malheureux⁵. Ulysse pouvait douter, à ce moment, de l'oracle de Dodone⁶, mais bientôt la véracité du dieu éclatait⁷, puisque Télégono, dans une scène d'explication finale, apparaissait comme son fils⁸. On a souligné l'analogie de ce dénouement avec celui des *Trachiniennes*, analogie assez frappante si l'on admet, avec certains auteurs⁹, qu'Ulysse mourant laissait Pénélope à Télégono, comme Héraclès laisse Déjanire à Hyllos¹⁰. Wilamowitz a même déduit de là que les dates de composition des deux pièces devaient être proches l'une de l'autre¹¹.

Tel est donc le dessin général que l'on s'accorde à attribuer aux *Niptra*, mais certains points de cette doctrine soulèvent des difficultés qu'il est indispensable d'éclaircir.

La plupart des critiques admettent que la tragédie se déroulait au

et de roi, était donc reconnu de tous les siens avant l'arrivée de Télégono (WELCKER, p. 242 et 244 ; WILAMOWITZ, p. 196). PEARSON croit (p. 110) que, devant les soupçons de son père, Télémaque s'éloignait volontairement.

1. Télégono le savait présent à Ithaque d'après l'ὑπόθεσις, de l'*Odyssée* et les *Anecd. Paris.* citées p. 175, n. 6 et 8. RIBBECK (p. 275) voit dans le F. 420 = 458 une parole impatiente adressée par Télégono au portier qui hésite et tarde à ouvrir.

2. V. PAC., fr. inc. LII et LIII (RIBBECK, p. 276) RIBBECK dit (*ib.*) qu'on pourrait peut-être rapporter à ce passage le F. 421 = 459 ; cf. PAC., fr. VIII. Mais v. *infr.*, p. 178, n. 1.

3. Hygin raconte (f. 127) que Télémaque, accouru, prenait la défense de son père. Welcker et Ribbeck rapportent ce trait à Sophocle, mais v. là contre C. ROBERT, *o. c.*, p. 80.

4. RIBBECK, p. 277 ; WILAMOWITZ, p. 195 ; PEARSON, p. 110.

5. Pacuvius avait donné plus de retenue à son héros, v. F. IX (RIBBECK, *l. c.*), et Cic., *Tusc.* II, 21, 49 (v. NAUCK, p. 230). WELCKER (p. 245) propose de rattacher à cette scène le F. 421 = 459. Mais v. *supr.*, n. 2.

6. V. F. 422 = 460, et 423 = 461 (v. PEARSON, p. 110 ; cf. WILAMOWITZ, p. 197). Comparer dans le texte des *Anecd. Paris.*, II, p. 215 : ὁ δὲ Ὀδυσσεύς .. ἐμέμψετο τοῖς ὀνειροπόλοις. Je ne vois aucune raison d'attribuer le F. 422 = 460 à Télémaque, avec Welcker et Ribbeck.

7. WELCKER (p. 247) a proposé, sans grande nécessité, de rattacher à ce moment le F. 423 = 461, en lisant παῦσαι, et en considérant εὐλογοῦμενον comme employé par antiphrase. Cf. *supr.*, p. 175, n. 5.

8. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 195. Au sujet de cette scène d'explication finale, Ribbeck renvoie (p. 278, n. 16) au récit très dramatique de Dictys. Cf. ARIST., *Poét.*, c. 14, et PAC., fr. XI.

9. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 197 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 80. RIBBECK (p. 279) est aussi porté à l'admettre pour Pacuvius, d'après HYGIN, f. 127. Cf. RIBBECK, p. 270, n. 1. Ribbeck pense (p. 278) que la scène finale comprenait la véritable explication de l'ἔξ ἁλός de Tirésias. Il admet, au dénouement, la présence d'une divinité, Athèna, mais ce point de vue est rejeté par WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 195.

10. PEARSON (*o. c.*, p. 110) en doute et évite de se prononcer.

11. *O. c.*, p. 195 et n. 37. Il place les deux tragédies entre 428 et 420. Cf. C. ROBERT *o. c.*, p. 81. De telles déductions ne me semblent pas spécialement convaincantes.

second retour d'Ulysse à Ithaque, et que Sophocle, reprenant les inventions dont Homère avait agrémenté le premier retour, ¹ imaginait que, cette fois encore, Ulysse, exposé à un péril, se présentait sous de fausses apparences, et était de nouveau reconnu par la vieille servante qui donnait à l'hôte les soins coutumiers. Mais quelques fragments de Pacuvius se réfèrent à diverses aventures contées par Homère ², et comme, d'autre part, le fragment 419 = 457 de Sophocle est relatif au Cyclope, on a pensé que le héros du drame, faisait le récit de son odyssée classique ³. Or, un tel récit était-il possible si Ulysse était censé être revenu une première fois dans sa patrie ? Ces événements ne devaient plus intéresser son entourage qui les connaissait déjà, et les spectateurs auraient vu, dans leur rappel, une invraisemblance criante. Ce sont ces raisons qui ont amené Wilamowitz ⁴ à croire que la tragédie de Sophocle, loin d'être la suite de l'*Odyssée*, reposait, au contraire, sur une conception assez différente : Ulysse en était à son premier et unique retour ⁵, et il revenait, non de l'île des Phéaciens, mais de chez les Thesprôtes ⁶; tout l'épisode de la lutte avec les Prétendants était supprimé et remplacé par celui du combat fatal contre un fils ignoré ⁷.

On a fait valoir ⁸ contre Wilamowitz l'improbabilité qu'il y avait à ce que Sophocle, réputé pour son exactitude à suivre Homère ⁹, eût adopté une version du retour si différente de celle de l'*Odyssée*. D'autre part, la mention du Cyclope n'était peut-être qu'une incidente, et il serait permis de croire que Pacuvius avait introduit dans sa pièce, pour son public romain, des détails qui ne figuraient pas dans le modèle grec ¹⁰. Enfin, ajouterions-nous, même chez Sophocle, un rappel des aventures passées n'était pas nécessairement hors de propos si Ulysse, par exemple, déplorait de périr victime d'un malentendu après avoir si souvent triomphé des plus redoutables dangers ¹¹.

Cependant, l'hypothèse de Wilamowitz garde pour elle un avantage dont je suis étonné que l'auteur n'ait tiré aucun parti : c'est qu'elle obvie à une autre difficulté qui, pour être restée jusqu'ici dans

1. V. le chant XIX de l'*Odyssée* auquel la tradition donne aussi le titre de Νίπτρα.

2. PAC., fr. V, VI, VII (V. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 275).

3. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 196, qui rattache à ce récit, outre le F. 419 = 457, les F. inc. 777 = 861 et 678 = 744.

4. *O. c.*, p. 195 sq.

5. Ribbeck avait supposé (*o. c.*, p. 275) qu'il pouvait en être ainsi dans la tragédie de Pacuvius, mais sans attribuer nullement cette modification à Sophocle. Wilamowitz voit dans cette version de l'unique retour d'Ulysse l'état primitif de la légende.

6. Il avait dû y rester assez longtemps pour que Télégonos fût censé avoir atteint l'âge d'homme.

7. WURTHEIM, *Mném.*, XXIX, 1901, p. 56, d'accord pour le reste avec Wilamowitz, admet pourtant l'épisode des Prétendants, mais leur fin eût simplement été annoncée par un récit de messager.

8. PEARSON, *o. c.*, p. 108.

9. V. *Vie* § 20.

10. RIBBECK, *o. c.*, p. 275 ; cf. PEARSON, p. 109. Ribbeck, on l'a vu (*supr.*, n. 5), n'est pas éloigné de croire que Pacuvius avait supposé un retour unique d'Ulysse.

11. V. WELCKER, *o. c.*, p. 247. Cf. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 279.

l'ombre, n'en est pas moins infiniment plus sérieuse que la première. Est-il admissible, en effet, que Sophocle, continuant simplement l'*Odysée*, ait cru loisible de reprendre le subterfuge d'Ulysse, et de montrer la vieille servante découvrant une seconde fois son maître, toujours dans la même occasion, et grâce au même indice ? Il était beaucoup moins paradoxal, à notre avis, de reporter la reconnaissance, toujours conçue comme unique, après le retour de Thesprôtie, que de présenter une répétition pure et simple de la scène célèbre qu'Homère avait placée après le retour de Schéria. Qui ne comprend, d'ailleurs, et ceci est capital, que la reproduction d'un pareil motif eût constitué, du point de vue des personnages eux-mêmes qui, une fois déjà, auraient joué le même rôle vis-à-vis l'un de l'autre, une sorte d'impossibilité psychologique ?

Nous nous rangerions donc à la théorie de Wilamowitz si une autre solution ne nous paraissait encore plus tentante. Quelque audacieux qu'il puisse paraître de s'élever contre une tradition bien établie, j'en viens à me demander, en effet, si les *Niptra* de Sophocle étaient vraiment identiques à l'*Odysseus Acanthoplex* ou *Traumatias* et si le premier drame ne procédait pas tout simplement de l'*Odysée*¹ tandis que le second utilisait la *Télégonie*. Le texte de Cicéron d'où l'on a conclu à l'identité des deux pièces ne fournit pas, à cet égard, une preuve décisive². L'auteur dit seulement que, dans les *Niptra* du poète latin, Ulysse supportait plus virilement la douleur que chez Sophocle, mais il ne donne pas le titre de la tragédie de ce dernier, et Pacuvius pourrait fort bien avoir contaminé les deux drames de son modèle grec, les *Niptra* inspirées d'Homère et l'*Ὀδυσσεύς* dérivant d'Eugamion de Cyrène³.

Quelque opinion que l'on ait sur le contenu des *Niptra*⁴, il est cer-

1. Ce qui s'accorderait parfaitement avec le témoignage de la *Vie* § 20 : τοὺς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἔγνος τοῦ ποιητοῦ καὶ τῇν Ὀδύσσειαν δ' ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται. Notons que, sauf le F. 421 = 459, tous les fragments sont donnés comme se rapportant à l'*Ὀδ.* ἀκανθοπλήξ; aucun de ces derniers fragments ne se rattache à une scène de reconnaissance, laquelle n'est attestée que par des fragments de Pacuvius qui, dans ses *Niptra*, pouvait fort bien avoir contaminé deux tragédies de Sophocle. Le F. 421 = 459 seul donné comme se rapportant aux *Niptra* pourrait convenir, au contraire, à Ulysse, invitant au silence la vieille servante qui l'a reconnu.

2. Cic., *Tusc.*, II, 21, 49. V. NAUCK, p. 230.

3. J'étais arrivé à cette hypothèse quand je me suis aperçu qu'elle était envisagée par PEARSON (*o. c.*, p. 105 n. 1) qui ne lui accorde, d'ailleurs, qu'un faible degré de probabilité. Le fait même de cette rencontre m'empêche de partager sa manière de voir.

4. Rappelons ici la thèse de Svoronos (*v. sup.*, p. 173, n. 6), qui est inacceptable et qui serait, d'ailleurs, exclusive de tout rapport avec le skyphos de Chiusi. Svoronos explique le titre de *Niptra* par un bain d'Ulysse après sa blessure. Il n'a pas tenu compte de certaines indications fournies par Pacuvius (*v. sup.*, p. 175, n. 8), et, d'autre part, il est douteux qu'un titre déjà approprié à la scène de l'*Odysée* ait pu être appliqué à une situation complètement différente (*v. PEARSON, o. c.*, p. 109). Il y a, toutefois, dans l'étude de Svoronos, un rapprochement intéressant (p. 270) entre la tragédie de Sophocle, relative à la mort d'Ulysse et le *Philoctète* où ce héros souhaite à Ulysse un malheur égal à celui qui l'accable (*v. 315 sq. 1113 sq., 1019, 1035*), et prédit peut-être sa misérable fin (*v. 1037 sq.*). Svoronos a insisté également (p. 268-69)

tain, de par le titre même, que l'épisode du bain tenait une place importante dans la tragédie, et l'on pourrait donc de toute manière, semble-t-il, y rattacher une des scènes du scyphos de Chiusi. Nous croyons pourtant que l'autre partie de la peinture devrait nous incliner davantage vers l'hypothèse de la distinction des *Niptra* et de l'*Odysseus acanthoplex*. Dans l'hypothèse de l'identité, en effet, la scène de Pénélope affligée ne saurait trouver une explication bien satisfaisante. C. Robert y a reconnu le souvenir du début de la tragédie qui eût consisté en un dialogue entre Télémaque et Pénélope, celle-ci envoyant son fils à la recherche de son père. Mais outre que le prologue, comme on l'a vu, convient plutôt à Ulysse, il faudrait, sur ce point encore, admettre, si l'on suit C. Robert, la répétition d'un thème utilisé lors de la première absence¹, ce qui ne ferait qu'augmenter les difficultés signalées plus haut. Qui soutiendra, d'autre part, que Sophocle ait représenté Pénélope continuant sa toile pendant la seconde absence d'Ulysse ? Des réminiscences de l'*Odyssee* se mêleraient donc, chez le peintre, à des souvenirs du poète tragique², mais pourquoi ne pas croire, plus simplement, que Sophocle, portant au théâtre, dans ses *Niptra*, le premier retour d'Ulysse, avait pu reprendre tout naturellement les thèmes connus de l'*Odyssee*³ ?

Il ne convient, d'ailleurs, d'attacher à tout argument tiré du vase peint qu'une valeur très relative, car nous sommes trop ignorants de la chronologie des drames de Sophocle pour qu'il soit permis d'affirmer un rapport certain entre les *Niptra* et ce monument figuré⁴. La peinture de Chiusi qui date des environs de 450⁵, ne saurait guère se rattacher qu'à une tragédie des débuts de Sophocle, et l'on a pu se demander si elle n'était pas une réplique plus ou moins fidèle d'une œuvre du grand art contemporain des premières productions du poète, sinon antérieure à celles-ci⁶. En tout cas, le motif de Pénélope tristement assise était

sur le lien qu'on croit saisir entre l'*Ulysse Acanthoplex* et l'*Euryalos*, une autre tragédie de Sophocle se rapportant aux dernières années d'Ulysse.

1. A cette seule différence près que, dans l'*Odyssee*, Télémaque part à l'insu de Pénélope.

2. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 81.

3. On pourrait croire que cette tragédie s'ouvrait précisément par le retour de Télémaque, comme il est raconté au chant XVII de l'*Odyssee*.

4. Observons que la théorie de Wilamowitz et de C. Robert sur le contenu et la date des *Niptra* = 'Οδ. ἀκανθοπλήξ, est nettement défavorable à tout rapport avec la peinture de Chiusi, rapport qui, cependant, est affirmé par C. Robert. Les deux auteurs insistent sur les ressemblances entre *Niptra* = 'Οδ. ἀκανθ. et les *Trachiniennes*, et ils en concluent (v. *supr.*, p. 176, n. 11) que les deux tragédies auraient été composées à des dates assez rapprochées, entre 428 et 420. Or, il est impossible d'admettre avec C. ROBERT, (*o. c.*, p. 81) que le scyphos de Chiusi doit avoir été peint vers cette époque.

5. HUBBILTON, *Greek Trag.*, p. 36 n. 3.

6. On a rapproché, non seulement au point de vue du sujet, mais au point de vue du style, le scyphos de Chiusi du scyphos de Berlin (*Mon. d. Inst.*, X, 53 = REINACH, *Rép.*, I, p. 217, 6 et 7 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 559) représentant le meurtre des Prétendants, et où l'on a vu parfois, comme dans les reliefs de Trysa, quelque souvenir de la fresque de Polygnote au temple d'Athèna Areia à Platées (v. sur cette question du rapport de ces deux derniers monuments avec Polygnote, *supr.*, p. 24,

déjà consacré vers le milieu du ^v^e siècle, ¹ et on ne relève pas que cette ressemblance entre le scyphos de Chiusi et quelques autres représentations de sujet analogue qui, sans aucun doute, dérivent de l'*Odyssee* ². N'en jugerons-nous pas de même du scyphos de Chiusi, tout en admettant, d'ailleurs, que l'influence d'Homère sur les artistes a probablement été renouvelée, renforcée par les créations du théâtre grec ? C'est peut-être au mélange des traditions dramatiques avec celles de l'épopée qu'il faudrait attribuer les divergences signalées plus haut entre la peinture et le récit de l'*Odyssee*. Mais rien, en somme, ne nous permettrait de trancher si l'on doit reconnaître là l'influence d'une des œuvres données par Sophocle dans la première période de sa carrière ou celle de l'une des tragédies, malheureusement bien obscures pour nous, qu'Eschyle avait consacrées à l'histoire du héros d'Ithaque ³.

n. 5). Comme, d'autre part, la *Pénélope attristée* se trouve faire pendant à la scène du bain jusque sur des reliefs romains (v. KEKULE, *D. ant. Terrakotten*, IV, 1, p. 110, et IV 2, pl. XXVIII), certains auteurs ont admis que ces deux motifs, dérivant évidemment d'un grand modèle, se rattachaient aussi à Polygnote, d'autant que le type du jeune homme s'appuyant sur sa lance et tenant un poing sur sa hanche est un type polygnote. V. DUEMLER, *Arch. Jahrb.*, II, 1887 p. 170 n. 8 et p. 171, et MUELLER, *Odyssee-Illustr.*, p. 81-82. Il est difficile, d'ailleurs, d'accorder à Dümmler que ces deux motifs faisaient partie du même ensemble décoratif que le *Meurtre des Prétendants*.

1. V. STUDNICZKA, *Arch. Jahrb.*, XVI, 1911, p. 124. On trouve déjà Pénélope dans cette attitude sur les reliefs de Mélos qui illustrent la scène de l'entretien d'Ulysse avec son épouse (*Od.*, XIX, 53-360). V. PERROT et CHAPIER, *Hist. de l'art.*, VIII, p. 196 f. 96, et la liste donnée par MUELLER, *o. c.*, p. 83 n. 1 et la f. 7. V. aussi la belle statue du Vatican (AMELUNG, *Sculpt. du Vat.*, I, 615 ; II, 439 ; COLLIGNON, *Statues fun.*, p. 117 sq. Cf. *Ant. Denkm.*, I, pl. XXXI et XXXII et STUDNICZKA, *a. c.*, f. 47). Rappelons encore le relief de Boston (*Arch. Jahrb.*, 1911, pl. I, et fig. 48 à la p. 123 ; cf. REINACH, *Rev. Arch.*, XVI, 1910, p. 338 sq.) où Perséphone affligée apparaît de même εις τὰ μάλιστα κατηφής, comme dit PAUSANIAS (X, 25, 5) d'Hélénos, dans l'*Iliupersis*. Un relief de Mélos (*Mon. d. Inst.*, VI, VII, pl. 57) montre aussi dans cette même attitude Electre au tombeau de son père. La stèle de Geronthrai (*Ath. Mitt.*, XXIX, 1904, p. 47 pl. III) offre un jeune homme identique, et il semble bien que le prototype de toutes ces représentations ait eu une destination funéraire. D'ailleurs, la statue du Vatican traditionnellement connue sous le nom de *Pénélope* est, sans aucun doute, une statue funéraire. On y a reconnu l'*Alcuné* ou, mieux encore, l'*Achuné* de Calamis dont il est question dans PLINIE, *N. Hist.*, XXXIV, 71. V. SIX, *Arch. Jahrb.*, XX, 1915, p. 74 ; KLEIN, *id.*, 1916, p. 244 ; STUDNICZKA, *id.*, 1919, p. 122 n. 3. Cf. *supr.*, p. 14, n. 9.

2. Le métier, auquel cette fois Pénélope est absorbée, se retrouve sur un bas-relief de marbre du Musée National d'Athènes dont le motif principal est la scène du bain et de la reconnaissance par la nourrice (C. ROBERT, *Ath. Mitt.*, XXV, 1900, p. 325-38, pl. XIV ; LECHAT, *Rev. Et. Gr.*, XIV, 1901, p. 439 sq. ; MUELLER, *o. c.*, p. 82). Selon C. Robert, ce bas-relief date de la seconde moitié du ^v^e siècle. Sur le relief de terre cuite (Mélos) du Mus. National d'Athènes, de date un peu plus ancienne (v. C. ROBERT et LECHAT *a. c.*, et MUELLER, *o. c.*, p. 81), qui représente également la scène du bain, Télémaque, qui y assiste, appuyé sur sa lance, est analogue au Télémaque du vase de Chiusi (MUELLER, *o. c.*, p. 84). Ce Télémaque rappelle, d'ailleurs l'Oïnomas du fronton est d'Olympie, fronton dont le style n'est pas sans rapport avec celui de Polygnote (v. MUELLER, *o. c.*, p. 82 qui renvoie à la *Griech. Vasenm.*, III p. 104). Eumée figurait aussi sur le relief de terre cuite d'Athènes et il tendait la main un peu comme sur la peinture de Chiusi (MUELLER, *o. c.*, p. 84).

3. V. WECKLEIN, *Aesch. Fragm.*, p. 560-61. On admet généralement que les Ψυχαγωγοί, dans lesquels Tirésias prédisait à Ulysse son destin (F. 275), dérivait de la *Nekyia*, que la Πηνελόπη comprenait la reconnaissance des deux époux et le meurtre des Prétendants, et que les Ὀσολόγοι avaient trait aux funérailles de ces derniers et aux débats entre Ulysse et leurs parents (*Od.*, XXIV, 422 sq.). La trilogie se complétait probablement par une *Κίρκη σατυρική* ; v. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 194 n. 36, et *Aischylos, Interpretationen*, p. 246, n. 1.

CHAPITRE VII

REVENDEICATION D'HÉLÈNE

La légende d'une députation des Grecs pour réclamer Hélène, qu'on trouve mentionnée dans l'*Iliade* ¹, était racontée dans les *Chants Cypriens* ², et Sophocle en avait tiré la matière d'une tragédie intitulée *Ἑλένης ἀπαίτησις* ³. L'ambassade était composée de Ménélas et d'Ulysse mais, en dépit de leur éloquence ⁴, ceux-ci échouèrent et peut-être auraient-ils péri, à l'instigation de Pâris ⁵, sans l'appui de leur hôte Anténor ⁶.

1. *Il.*, III, 205 sq. ; XI, 138 sq.

2. *Ep. Graec. Fragm.* (KINKEL), p. 19.

Selon PROCLUS (*l. c.*) la démarche n'avait lieu, dans les *Cypria*, qu'après le débarquement des Achéens sur la côte troyenne ; cf. HÉROD., II, 118. On a pensé que Sophocle, auteur de l'innovation recueillie dans une scolie d'Homère (ad *Il.*, III, 206 : *ὅτε γὰρ ἐκ Τενέδου ἐπρὸς δέχοντο*) et qu'on croit, à tort selon nous, retrouver chez APOLLODORE (*Ep.*, III, 28) faisait partir l'ambassade de Ténédos. V. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 121. H. Weil nous paraît avoir supposé avec plus de raison (*Journ. des Sav.*, 1900, p. 507) que, chez Sophocle comme chez BACCHYLIDE (XIV, 45), on était déjà en pleine guerre. Appuyé sur une autre scolie de l'*Iliade* (ad *l. c.* : *πρὸ τοῦ στρατεύσαι τοὺς Ἕλληνας εἰς Τροίαν*), et jugeant possible de conclure des paroles d'Anténor à Hélène (*Il.*, I, c.) que celle-ci ne connaissait pas la démarche des Grecs, Engelmann a émis l'hypothèse (*Arch. Stud. zu d. Trag.*, p. 18-19) que, dans la tradition primitive, l'ambassade avait lieu immédiatement après l'enlèvement d'Hélène, avant toute entreprise guerrière, et qu'Hélène, errant avec Pâris, n'était pas encore arrivée à Troie quand Ménélas et Ulysse vinrent l'y réclamer. Mais Sophocle aurait choisi, comme plus dramatique, la version des *Cypria* qui lui permettait d'utiliser le personnage d'Hélène. H. Weil a, aussi, judicieusement combattu cette façon de comprendre Homère : « C'est là une méthode d'interprétation avec laquelle on pourrait démontrer par des arguments beaucoup plus spécieux que Priam non plus n'était pas présent à Troie quand les ambassadeurs s'y présentèrent. Anténor peut bien rappeler des circonstances qu'Hélène n'ignorait pas et qu'il importait de faire connaître aux auditeurs du poète. Comment une ambassade aussi pacifique, entreprise avant toute démonstration hostile, aurait-elle exposé les envoyés à être massacrés par les Troyens ? » (*a. c.*, p. 507, n. 2). Weil pense que la deuxième scolie de l'*Iliade* a le même sens que la première, et doit simplement s'entendre du moment où l'armée grecque n'avait pas encore envahi la Troade. Tout en interprétant comme Weil le passage d'Homère on pourrait voir aussi, dans cette scolie, un écho de la version recueillie par Tzetzes selon qui (*Antehom.*, 154 sq.) l'ambassade se produisait avant le rassemblement à Aulis.

3. NAUCK, p. 171 ; PEARSON, *o. c.*, I, p. 121 sq.

4. Sur l'assemblée des Troyens tenue à cette occasion, v. *Il.*, XI, 138 sq. ; *Apd.*, *Ep.*, III, 28. Libanius nous a transmis deux discours imaginaires d'Ulysse et de Ménélas, *Declamat.*, III et IV, vol. V, p. 199 sq. (Ed. Förster).

5. V. déjà l'opposition de Pâris aux vues conciliatrices d'Anténor, *Il.*, VII, 354 sq. Au chant XI, v. 123 sq., Pâris agit contre les ambassadeurs achéens par l'intermédiaire d'Antimachos. V. encore le rôle de Pâris, *Ov.*, *Mét.* XIII, 196-204. Welcker suppose (*Gr. Trag.*, I, p. 122) que Pâris était un des personnages du drame de Sophocle.

6. Scol. *Il.*, III, 206 ; *Ov.*, *Mét.*, *l. c.* ; cf. WELCKER, *o. c.*, I, p. 119. Sophocle avait

Une peinture de vase du Vatican semble bien présenter un souvenir du drame de Sophocle¹ (fig. 55). Sur le rivage de la mer, indiqué par des galets, auprès d'une colonnette supportant l'image d'un dieu, deux hommes sont

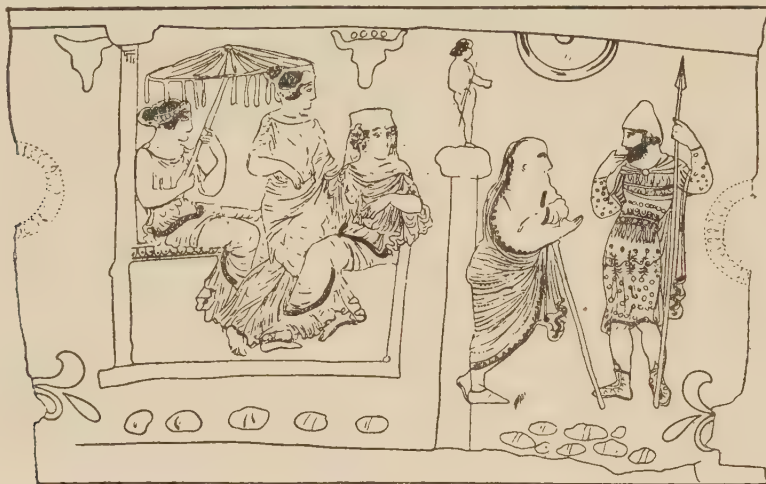


Fig. 55.

en conversation tranquille. A gauche, une femme luxueusement vêtue, la tête ornée d'un bandeau d'où tombe un voile, est assise sur un autel

composé une tragédie, les *Anténorides* dont le sujet était le salut et l'émigration, lors du sac de Troie, de cette famille qui avait été favorable aux Grecs. On en reconnaît le souvenir dans STRABON, XIII, 608; v. PEARSON, *o. c.*, I, p. 86; NAUCK, p. 160. Déjà, dans l'*Iliade*, Anténor qui a reçu les ambassadeurs grecs (III, 207) est caractérisé comme chef du parti de la paix, conseillant de rendre Hélène et ses trésors (VII 347 sq.). L'omission du *Laocoön* et l'inclusion des *Anténorides* dans la liste des tragédies troyennes que donne l'argument d'*Ajax*, ont amené C. Robert à se demander si ces deux titres ne correspondaient pas à la même pièce (*Bild u. Lied*, p. 201); il a reconnu pourtant que cette théorie soulevait beaucoup d'objections et elle doit être rejetée (cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 26; PEARSON, *o. c.*, I, p. 89). D'autre part, le XIV^e poème de Bacchylide est intitulé Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις: Theanô, l'épouse d'Anténor, ouvre le temple d'Athènes à Ménélas et à Ulysse conduits par les fils d'Anténor qui allaient eux-mêmes avertir Priam. Du double titre du poème de Bacchylide, Blass et Wilamowitz ont conclu que, chez Sophocle également, les Ἀντηνορίδαι n'étaient qu'un autre nom de l'Ἑλένης ἀπαίτησις, mais cette conclusion est erronée (v. WEIL, *a. c.*, p. 507 et PEARSON, *o. c.*, I, p. 89). Avec les *Anténorides*, les *Aichmalôides* et *Memnon*, l'argument d'*Ajax* signale, parmi les pièces troyennes de Sophocle, non pas l'Ἑλένης ἀπαίτησις mais une Ἑλένης ἀρπαγή. On a vu là, généralement, une pure négligence d'expression ou une confusion (v. NAUCK, p. 171; ENGELMANN, *o. c.*, p. 18); cependant quelques auteurs n'acceptent pas cette manière de voir et ont émis, sur le contenu de l'Ἑλένης ἀρπαγή, diverses hypothèses dont on trouvera l'examen dans PEARSON, *o. c.*, I, p. 123. Pearson dit que, s'il faut accorder à l'Ἑλένης ἀρπαγή une existence indépendante — ce qui reste douteux selon lui — cette tragédie ne saurait avoir eu d'autre sujet que l'enlèvement d'Hélène par Alexandros. Rappelons que WELCKER (*Nachtrag*, p. 294) proposait d'en voir la matière dans un admirable trait des *Chants Cypriens* (*Ep. Gr. Fragm.*, p. 20): Après le refus des Troyens de rendre Hélène, Achille fut désireux de contempler une beauté si rare; à la demande de Thétis, Aphrodite enleva Hélène de Troie et la transporta jusque dans la tente du héros. — L'Ἑλένης γάμος était un drame satyrique (NAUCK, p. 172; PEARSON, *o. c.*, I, p. 126. Cf. WALKER (*Ichn.*, p. 613) qui propose une tétralogie: *Helenes Apaitesis*, *Troilos*, *Phryges*, *Helenes Gamos*.

1. Vatican, S. VII, Arm. S. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 16 sq., f. 6. = notre fig. 54. V. l'assentiment de WEIL (*a. c.*, p. 506) et, avec quelques réserves, de Rizzo, *Riv. di Filologia*, XXX, 1902, p. 105

ou sur un siège ; debout à son côté, une compagne lui pose la main sur l'épaule, tandis qu'une autre, assise en face, tient déployé un parasol. Ces trois personnages féminins sont groupés dans un cadre architectural dessiné légèrement en retrait, et qui figure sans doute un temple situé à peu de distance des deux interlocuteurs. Or, l'homme coiffé du pilos est aisément reconnaissable ; c'est Ulysse, et son costume, qui rappelle le théâtre, est là comme une allusion à la source de la peinture. Près du sanctuaire d'Apollon Thymbraios, marqué par l'effigie divine, il cause avec le vieillard Anténor qui l'a favorablement accueilli et qui lui donne renseignements et conseils. Ce n'est pas encore la démarche officielle mais un entretien préparatoire, aussitôt après l'arrivée des députés grecs, ce qui nous explique l'absence de personnages tels que Priam ¹. Les céramistes, d'ailleurs, ont toujours gardé leur liberté vis-à-vis de leurs sources littéraires ou artistiques. Ici, par exemple, Ménélas est laissé de côté, mais cette simplification ne doit pas faire douter du rapport avec la tragédie de Sophocle ou avec une peinture plus complète se rattachant à cette tragédie ². Comme dans l'*Iliade* ³, Hélène est représentée en compagnie de deux suivantes, et son attention est captivée par les propos tenus non loin d'elle ou, simplement, par une intonation qui la surprend. C'est ainsi que chez Sophocle, Hélène ou une suivante reconnaissait d'abord l'accent laconien de Ménélas ⁴.

Nous aurions donc ici la représentation d'une scène initiale de la tragédie dont l'intrigue reste obscure. Welcker ⁵ déduisait du fragment 178 et d'un autre fragment ⁶ qu'une entrevue avait lieu entre Ménélas et Hélène qui désirait retourner en Grèce ⁷, et qui, sa reddition étant refusée, ne voyait plus d'autre ressource que le suicide ⁸. Il est probable qu'un des envoyés ou leur hôte, Anténor, parlait en faveur de la remise d'Hélène à qui se rapporte évidemment

1. ENGELMANN, *o. c.*, p. 18.

2. *Id.*, *ib.*

3. *Il.*, III, 143. Engelmann fait observer (*l. c.*) qu'on voit aussi Hélène abritée sous un parasol, à l'hérôon de Gjölbaschi-Trysa. V. BENNDORF-NIEMANN, pl. XII.

4. F. 178 = 176. « A certains sons qui flattent mon oreille, je crois deviner (littéralement : flairer) l'idiome laconien » Trad. de WEIL, *o. c.*, p. 506, qui ajoute : « c'est probablement Hélène qui parle ».

5. *Gr. Trag.*, I, p. 119-121.

6. F. inc. 663, NAUCK : *videtur locus ad 'Ελένης ἀπαίτησιν referendus esse*. Pearson le rattache délibérément à la tragédie ; v. son F. 178.

7. Welcker fait justement observer que l'Hélène d'Homère est toujours ouverte au repentir : *Il.*, III, 139, 173, 404, 428 ; VI, 345. Nestor parle de ses angoisses et de ses soupirs, *Il.*, II, 354. V. aussi *Od.*, III, 260.

8. F. inc. 663 = 178. Welcker dit, *o. c.*, p. 121 : Il y aurait eu là, pour le drame, une situation particulièrement intéressante, la tragédie politique se doublant d'une action intime. La colère de Ménélas était vaincue par le repentir d'Hélène. Le chœur, selon Welcker, était composé de Phrygiens, et c'est à lui ou à Hélène qu'auraient appartenu les vers cités par PLUTARQUE, *Lyc. et Num. comp.*, c. 3 = NAUCK F. inc. 788 = 782, le regret exprimé dans ce passage correspondant au παῖδα γε τηλυγέτην d'HOMÈRE, *Il.*, III, 473. Sur le sang de taureau considéré comme un poison, v. PEARSON, *o. c.*, I, p. 125, n. 1 ; FRAZER, *Apd., Libr.*, I, p. 120 ; GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 877, n. 11.

le fragment 179¹, encore que le détail n'en soit pas tout à fait clair². D'après Strabon³, il était question dans la *Revendication d'Hélène* du destin de Calchas condamné à mourir lorsqu'il se serait trouvé en présence d'un meilleur devin que lui. On estime impossible que la lutte divinatoire de Calchas et de Mopsos ait vraiment figuré dans cette pièce ; il est plus vraisemblable qu'un oracle à ce sujet était simplement mentionné au cours de l'action ou, mieux encore, exploité contre Calchas par un adversaire désireux de contrecarrer l'effet de ses prophéties⁴.

1. F. 179, NAUCK = 177, PEARSON.

2. V. dans PEARSON, *o. c.*, I, p. 124, n. 2., les diverses corrections proposées. Il y est certainement fait une allusion désobligeante au fard dont Hélène couvrait ses joues.

3. XIV, 643. V. F. 181 = 180.

4. PEARSON, *o. c.*, I, p. 122, et n. au F. 180. WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 122-23) a développé, à ce sujet, une hypothèse intéressante : le dénouement, c'est-à-dire le refus opposé aux ambassadeurs, aurait été amené par la réponse d'un devin. Ce devin eût été Hélénos qui plus tard, une fois encore, devait ouvrir la bouche pour la ruine de sa patrie, et Hélénos eût combattu, non pas Calchas en personne, mais une prédiction faite par Calchas dans cette circonstance décisive, et qui correspondait à celle d'Aulis. Comme cette prédiction constituait sans doute un argument capital en faveur de la thèse achéenne, il importait de ruiner l'autorité de celui qui l'avait émise. Ainsi faisaient naufrage, conclut Welcker les espérances de Ménélas fondées sur le bon droit, les sentiments d'Hélène, sur l'appui d'Anténor et probablement aussi l'inclination de Priam lui-même. A cette douloureuse déception se rattachaient les beaux vers de désenchantement que PLUTARQUE (*V. Demetr.*, 45) attribue, sans préciser davantage, au Ménélas de Sophocle ; v. NAUCK, F. Inc. 787 = 871. — Suidas a mentionné une Ἑλένης ἀπαίτησις de Timésithéos.

CHAPITRE VIII

SCYRIENS

Deux théories différentes ont été émises sur le contenu de cette tragédie¹. La plupart des critiques estiment que le sujet était le même que celui des Σκύριοι d'Euripide, c'est-à-dire Achille dissimulé par Thétis à Scyros, et sa découverte parmi les filles de Lycomède, grâce à l'ingéniosité d'Ulysse². Cette hypothèse, formulée d'abord par Heyne et par Brunck, a été suivie, notamment, par Welcker qui reconstitue la pièce sur cette donnée³, et Nauck l'accepte encore dans sa deuxième édition des Fragments des Tragiques Grecs⁴. Elle a, pourtant, été fort contestée. Déjà, C. Robert, reprenant une ancienne opinion de Tyrwhitt,⁵ jugeait le drame relatif, non pas à Achille, mais à son fils Néoptolème que les envoyés des Grecs allaient chercher à Scyros⁶. Engelmann s'est rallié au même point de vue⁷, et Pearson l'a encore soutenu récemment d'une manière très convaincante⁸. La discussion porte surtout sur les fragments dont l'étude est, semble-t-il, entièrement favorable à cette deuxième théorie.

Philostrate le Jeune, décrivant l'arrivée des ambassadeurs grecs qui viennent réclamer Achille, fait une citation de Sophocle pour évoquer « Scyros battue des vents », Σκύρος, ἣν ὁ θεὸς Σοφοκλῆς ἀνεμώδεα καλεῖ.⁹ Brunck voyait dans ce texte une preuve que la tragédie de Sophocle portait bien sur la découverte d'Achille, et il rattachait aussi à Sophocle un fragment emprunté par Plutarque à une tragédie intitulée *Scyriens*, fragment qui contient une vive admo-

1. Le titre Σκύριοι est donné deux fois par Hésychius, mais la dénomination générale est Σκύριοι (v. NAUCK, p. 253).

2. V. l'Appendice II.

3. *Gr. Trag.*, I, p. 102-107 ; II, p. 476 ; Id. WAGNER, *S. Fragm.*, p. 783 ; WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 157 ; VOGEL, *Sc. Eurip. Trag.*, p. 136.

4. P. 253 et 574. Rizzo, lui aussi, s'y montre favorable (*Riv. di Filol.*, 1902, p. 151-52).

5. *Arist. Poet.*, p. 191. Cette opinion était, d'ailleurs, connue de Welcker qui l'a repoussée (o. c., I, p. 103).

6. *Bild u. Lied*, p. 34, n. 40.

7. *Arch. Stud.*, p. 29 sq. ; *Zeitschr. f. bild. Kunst*, XLIII, 1908, p. 312 sq. Approuvé par WEIL, *Journ. d. Sav.*, 1900 p. 510.

8. *Fragm. of Soph.*, II p. 191 sq. ; id. FRAZER, *Apd.*, II p. 73, n. 2.

9. *Imag.*, I ; F. 509 = 553.

nestation d'Ulysse à Achille ¹. Welcker en jugeait de même ², et il interprétait en fonction de la matière attribuée à Sophocle l'admirable fragment 513 = 557 : « Si l'on pouvait guérir les maux en pleurant, et ressusciter un mort avec des larmes, l'or serait moins précieux que les pleurs. Mais, vieillard, il est impossible de ramener à la lumière l'être qui est plongé dans la tombe ; sans quoi, mon père, grâce à mes larmes, serait certainement revenu au jour ! » ³ Welcker voyait là des paroles de Diomède qui, pensait-il, partageait la mission d'Ulysse à Scyros. Cette réponse serait adressée au roi Lycomède, inconsolable de la mort de son fils unique, et qui, accablé par le chagrin et la vieillesse, souhaiterait d'autant plus garder Achille auprès de lui.

Mais c'est précisément sur ce fragment 513 que C. Robert a fondé son opinion et il paraît, en effet, décisif en sa faveur ⁴. Outre que la supposition que Lycomède pleurait alors son fils est purement gratuite et que Diomède, chez Sophocle, n'était sans doute pas député des Grecs, ⁵ la réponse en question ne conviendrait-elle pas fort bien à Néoptolème ⁶ ? Le vieux Phoinix, un des envoyés, s'est laissé aller à pleurer immodérément Achille, d'où la belle réplique du fils qui sait par expérience la vanité des larmes, réplique qui devait s'achever par quelque parole d'un mâle héroïsme telle que : « Moi, je ne veux pas pleurer mon père, mais le venger ! », parole qui prouvait qu'Achille n'était pas tout à fait mort, qu'il se survivait à lui-même dans un enfant digne de lui. Le texte est parfaitement approprié à une semblable situation, comme en juge aussi M. Pearson, dont les arguments infirment, par ailleurs, ceux de Brunck que nous avons rappelés plus haut ⁸ : Philostrate, après avoir décrit *Achille à Scyros*, passe immédiatement à l'histoire de Néoptolème élevé dans l'île, et réclamé un jour par les Achéens ; la citation de Sophocle, quoique placée dans le premier récit, pourrait donc fort bien provenir d'une œuvre traitant, non pas le premier sujet, mais celui qui lui fait immédiatement suite. Au surplus, le fragment conservé par Plutarque n'offre en lui-même aucun caractère permettant de l'assigner à coup sûr à Sophocle, et pourrait se rattacher soit à Euripide, soit à un autre poète qui se serait inspiré des légendes de Scyros ⁹. Nous admettons donc, en conséquence, que Sophocle et Euripide

1. NAUCK, p. 840, *Adesp.* 9. Trouvant dans ce fragment une verve humoristique, Wecklein l'a attribué aux *Skyrioi* d'Euripide où il incline à voir un drame satyrique (*Sitz.-Ber. Mün., phil.-hist. Classe*, 1890, p. 13-14. Cf. Append. II).

2. O. c., I, p. 105-106.

3. J'ai traduit le v. 5 que Nauck, à la suite de Herwerden, a considéré comme interpolé. V. là contre PEARSON, o. c., n. 5. au F. Il ne faut, d'ailleurs, pas de point après ἐχέει.

4. V. PEARSON, o. c., II, p. 192.

5. V. SOPH., *Phil.*, 344.

6. L'affection de Néoptolème pour son père est bien marquée, aussi, dans *Philoctète*, v. 350.

7. C. ROBERT, l. c. Cf. ENGELMANN, o. c., p. 36.

8. V. PEARSON, l. c.

9. Pearson mentionne des tours analogues dans *Méd.*, 405, *Hclid.*, 235, *Hél.*, 942,

avaient traité des sujets apparentés, sans doute, mais distincts l'un de l'autre, la similitude du titre provenant de la localisation dans une même île aux habitants de laquelle devaient être empruntés les deux chœurs ¹.

Déjà, la *Petite Iliade* racontait comment Ulysse était allé chercher Néoptolème à Scyros ²; l'*Odyssée* offre un souvenir de la même légende ³, et Pindare la mentionne encore dans ses *Péans* ⁴; on la retrouve, aussi, chez quelques auteurs postérieurs ⁵ dont certains détails peuvent éclairer la tragédie de Sophocle qui, d'ailleurs, rappelle la même histoire dans son *Philoctète* ⁶.

Hélénos, capturé par Ulysse, ayant révélé qu'une des conditions de la prise de Troie était la participation à la guerre de Néoptolème, le rejeton d'Achille ⁷, Ulysse et Phoinix ⁸ furent envoyés à Scyros où vivait le jeune homme auprès de Déidamie et de Lycomède. Sophocle connaissait certainement la légende de la première ambassade à Scyros qui avait eu de si funestes conséquences pour Achille ⁹, et il est permis de croire que ces douloureux souvenirs, rappelés dans la tragédie, contribuaient à augmenter l'inquiétude de la mère et du grand-père à qui on réclamait leur enfant ¹⁰. Des deux messagers, c'était Phoinix, sans doute qui avait le rôle le plus important ¹¹. Une fois en présence du jeune homme, il ne pouvait se tenir de pleurer encore Achille, et ces pleurs étaient, comme on l'a vu, pour Néoptolème une première occasion

F. 231, 2. V. aussi l'opinion de WECKLEIN, *l. c.* Rappelons que Nauck lui-même, encore que favorable à la thèse de Brunck, a cru devoir laisser ce fragment parmi les *Adespota*. Sur les raisons de la vogue des légendes de Scyros, au v^e siècle, v. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 147, n. 1.

1. Rien n'empêchait un poète grec de reprendre le sujet d'un devancier et l'histoire de la tragédie en offre de nombreux exemples; mais rien ne l'empêchait non plus de traiter, sous le même titre, un sujet même complètement différent. PEARSON (*o. c.*, II, p. 192) rappelle le cas des *Phéniciennes* d'Euripide et de Phrynichos.

2. *Ep. Gr. Fragm.* (KINKEL), p. 36.

3. *Od.*, XI, 506 sq.

4. *Péan* VI, 98 sq.

5. *Apd., Ep.*, V, 10-11; *Phil. Jun.*, *Imag.*, 2; *Quint.*, *Posthom.*, VI, 57-113; VII, 169-430.

6. *Phil.*, 344.

7. *Apd., Phil.*, *l. c.*

8. *Soph.*, *Phil.*, 344; *id. Apd. l. c.*; Phoinix seul (*Phil.*), Ulysse et Diomède (*Quint.*)

9. Dans l'*Iliade*, IX, 668, Achille a mis à sac Scyros, et il est probable que, dans cette forme primitive de la légende, il avait reçu Deidamie pour sa part de butin (V. enc. l'occupation de Scyros par Achille, après l'expédition manquée de Mysie, *Petite Iliade*, fr. 4, KINKEL). C'est l'amour-propre local qui a donné un tout autre caractère à l'épisode (V. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 34); on estime généralement que l'histoire d'Achille caché à Scyros est récente (WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 102; *Gruppe Griech. Myth.*, p. 669 n. 1). E. BETHÉ, il est vrai, croit qu'elle figurait déjà dans les *Cypria* (*Theb. Heldenl.*, p. 81, n. 5), mais le témoignage le plus ancien qu'on ait sur elle est la peinture de Polygnote à Athènes (V. l'Appendice II).

10. PEARSON *o. c.*, II, p. 193. Si certains auteurs ont substitué Diomède à Phoinix (v. *supr.*, n. 8), c'est peut-être parce que Diomède avait été chargé de la première ambassade avec Ulysse, et parce que cette coïncidence plus complète devait accroître encore l'angoisse de Déidamie.

11. Dans *Philoctète*, *l. c.*, Néoptolème appelle Phoinix *τροφῆς τοῦ πατρός*. Sur l'importance du rôle de Phoinix, v. *Phil.*, *l. c.*, et PEARSON, *l. c.*

d'affirmer son héroïsme. Les larmes sont inutiles ; elles ne sauraient faire revivre les morts qu'il vaut mieux venger ¹. Las de son existence obscure et tranquille, le fils du héros accueillait avec enthousiasme la demande des Achéens ². Vainement, Lycomède faisait ressortir le danger de l'entreprise ³, et se lamentait sur le triste fardeau d'une vieillesse solitaire ⁴. Déidamie devait opposer encore une plus grande résistance aux messagers et à Néoptolème, et il semble certain que la séparation du fils et de la mère constituait le point culminant de la tragédie ⁵. Peut-être même fallait-il l'intervention d'une divinité pour résoudre le conflit et apaiser les cœurs ⁶.

Engelmann ⁷ a cru pouvoir rattacher aux *Skyrioi* une série de vases peints dont le plus ancien et le plus connu est un vase de Corneto (A) ⁸. On y voit, au centre, une femme qui, dans un mouvement passionné, pose ses deux mains sur les épaules d'un jeune homme armé de la lance. Comme insensible, l'adolescent tend sa main libre à un homme barbu qui, appuyé sur son bâton, lui tend également la main droite. Derrière ce personnage, deux femmes, vêtues ainsi que la première, font des gestes de déploration. A droite du groupe principal, et tournée vers lui, une autre femme qui porte un arc semble donner au jeune homme l'ordre de s'éloigner, et un vieillard assis à l'intérieur d'un édifice lui offre la coupe du départ (fig. 56).

Cette peinture a passablement exercé l'ingéniosité des critiques ⁹. Körte, le premier éditeur, y voyait l'illustration d'un épisode de l'*Iliade*¹⁰ : Méléagre, supplié par sa femme Cléopâtre de marcher contre les Curètes,

1. F. 513 = 557 ; v. *supr.*, p. 186. Au même épisode semble appartenir le F. 510 = 554. Telle est, du moins, l'opinion d'ENGELMANN, *o. c.*, p. 36 et de PEARSON, *o. c.*, II p. 194, n. au F. 554, qui estime le vers relatif au destin d'Achille. Mais ce vers était-il prononcé par Phoinix ou par Néoptolème ? WELCKER (*o. c.*, I, p. 106) l'attribuait à Lycomède exprimant ainsi son inquiétude au sujet d'Achille qui allait partir. Une telle vue serait très acceptable à condition que rattacher cette inquiétude au départ de Néoptolème. WEIL (*J. des Sav.*, 1900, p. 511) attribue le vers à Déidamie.

2. PHIL., *l. c.*

3. C'était lui, selon WELCKER (*ib.*), qui prononçait les vers du F. 511 = 555 sur les périls de la navigation. C'est bien douteux, ou, du moins, il me paraît impossible de voir là des conseils de prudence donnés dans le débat ci-dessus. Les paroles en question sont de quelqu'un qui admire les hardis navigateurs dont le courage est, d'ailleurs, si mal récompensé. On y pourrait reconnaître l'accueil aux messagers dont on eût d'abord ignoré la véritable qualité.

4. F. 512 = 556. Cf. WELCKER, *l. c.*, et ENGELMANN, *o. c.*, p. 36. Toutefois, ce vers conviendrait aussi à Néoptolème répliquant, aux sages considérations qui lui étaient opposées, qu'il ne tenait pas à vivre longtemps.

5. PEARSON, *l. c.*

6. ENGELMANN, *l. c.* Weil suggère, à titre purement hypothétique, que les *Σκύριοι* pourraient correspondre au *Νεοπτόλεμος* signalé par ARISTOTE (*Poët.*, 23) comme tiré de la *Petite Iliade*. Après ce *Νεοπτόλεμος*, Aristote place un *Εὐρύπυλος*, et l'on pourrait être tenté de voir là les deux derniers éléments d'une trilogie dont la première pièce eût été les *Δόλοπτες* (V. *J. des Sav.*, 1900, p. 512).

7. *Arch. Stud. z. d. Tragik.*, p. 29 sq.

8. *Mon. d. Inst.*, XI, 33 = REINACH, *Rép.*, I, 226, 2 ; cf. ENGELMANN, *o. c.*, f. 9. = notre fig. 56.

9. V. l'historique dans ENGELMANN, *o. c.*, p. 30-33.

10. *Il.*, IX, 529 sq.

répond favorablement aux γέροντες venus pour implorer son secours ; tandis que les sœurs de Méléagre expriment l'angoisse que leur inspire l'attaque ennemie, le vieil Oineus présente au héros un breuvage de bon augure, mais la mort prochaine de Méléagre est annoncée par le



Fig. 56.

geste menaçant d'Artémis. L'opinion de Körte ayant trouvé peu de faveur, d'autres ont pensé reconnaître là, soit l'apparition des Létéïdes dans l'Olympe, soit le départ d'Achille de Scyros, soit Jason quittant sa mère Alcimédè et ses servantes, et prenant congé de son père Aïson et du devin Mélampus. Nous ne saurions entrer dans le détail des cri-



Fig. 57.

tiques adressées par Engelmann à ces diverses interprétations dont aucune, évidemment, ne paraît bien satisfaisante ; aussi, l'auteur, adoptant une autre méthode, a-t-il cherché à éclairer cette représentation énigmatique en la rapprochant d'autres qui seront peut-être plus explicites.

Une peinture publiée dans le *Compte-Rendu de Saint-Petersbourg* (B)¹,

1. *Atlas*, 1874, pl. III = REINACH, *Rép.*, I., 43, 3 ; cf. ENGELMANN, *o. c.*, f. 10 = notre fig. 57.

offre avec la précédente de curieux éléments de ressemblance ¹ (fig. 57). Là encore, une femme s'élance vers un jeune homme armé qui s'apprête à serrer la main d'un personnage qui, cette fois, est majestueusement assis. Derrière ce personnage, deux femmes s'associent, par leurs gestes, à la démarche de la première. A droite de l'adolescent, une autre femme tient une bandelette, en augure ou en souhait d'une heureuse entreprise, et elle est suivie d'un homme âgé enveloppé dans son manteau.

Le personnage assis, qui est vraisemblablement un roi, reparait en face d'un jeune guerrier sur un troisième monument (C), un vase peint du Musée du Louvre ², dont le sujet, grâce à des inscriptions, ne peut

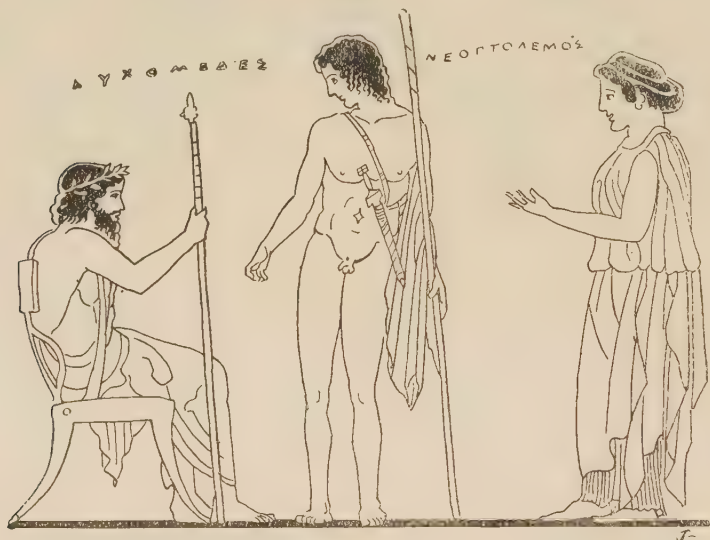


Fig. 58.

laisser le moindre doute (fig. 58). C'est Néoptolème (Νεοπτόλεμος) qui prend congé de Lycomède (Λυκόμεδης), et à qui sa mère Déidamie (Δαϊδάμεια) offre une dernière libation ³. D'après Engelmann, cette peinture donnerait la clef des deux autres qui représenteraient divers moments de la tragédie de Sophocle. D'abord, la mère s'oppose au départ du jeune homme (A et B), mais Néoptolème résiste à ses prières, et il tend la main à l'un des envoyés grecs, s'engageant ainsi à marcher contre Troie. Le vieux Lycomède, malgré ses regrets, a compris que la résistance était déplacée et vaine ; aussi offre-t-il la libation du départ (A), ou répond-il lui-même aux adieux de son petit-fils (B et C). Finalement, Déidamie a dû se résigner elle aussi, et nous la voyons, sur C, présenter la libation des adieux. L'Artémis de A, remplacée, sur B, par une femme tenant une

1. ENGELMANN, (*o. c.*, p. 32) estime qu'elle se rattache au même modèle.

2. *Annali*, XXXII, 1860, tav. d'agg. J. = REINACH, *Rép.*, I, 304, 1 et notre fig. 58 ; cf. ENGELMANN, *o. c.*, f. 11.

3. L'absence des trois lettres ΔΑΙ et de la coupe de libation dans notre fig. 58 est due à un oubli que l'on voudra bien excuser.

bandelette, serait la divinité dont l'intervention ménageait le dénouement. L'envoyé des Achéens, dans un cas (A), est Ulysse, comme le prouverait la comparaison avec un vase de Florence ¹ (D) qu'Engelmann croit relatif au même sujet, et où Ulysse, aisément reconnaissable à son pilos, chercherait à convaincre Lycomède en présence de Néoptolème qui semble appuyer par un geste affectueux la demande du messenger ² (fig. 59). Sur B, l'ambassadeur est le vieux Phoinix placé à l'extrémité droite, mais il n'y a plus de messenger sur le monument du Louvre, et la représentation y est réduite aux trois personnages essentiels.

Aucun doute n'est permis, on l'a vu, relativement à cette dernière peinture, et, bien qu'elle ne se distingue par aucun trait qui la rattache directement au théâtre, il nous semble très légitime d'y reconnaître un souvenir de la pièce de Sophocle dans sa situation finale : tendres adieux après le conflit apaisé. D'autre part, bien que B n'offre avec C qu'une certaine analogie dans le groupe des deux hommes, l'un assis et l'autre debout, on peut encore retrouver raisonnablement sur B la même matière, tout en réformant, d'ailleurs, l'opinion d'Engelmann en ce qui touche Déidamie ; celle-ci, en effet, ne s'oppose pas au départ de son fils qui ouvre les doigts de la main gauche pour recevoir la main de sa mère. Déidamie a déjà consenti et l'on est tout aux adieux ³. Le rapport avec la tragédie devient beaucoup plus contestable ⁴ quand on passe au vase de Florence où l'on pourrait très bien n'avoir qu'une de ces scènes funéraires si fréquemment reproduites par les peintres de l'Italie Méridionale ⁵. Enfin, nous jugeons totalement inadmissible l'interprétation du vase de Corneto que nous avons signalée ci-dessus ⁶. Nous ne voyons d'abord rien de commun entre A et C, et s'il y a, entre A et B, quelque ressemblance dans le groupe de la femme et du jeune homme, sur A, l'adolescent donnerait la main à l'envoyé pour se lier vis-à-vis de lui, tandis que, sur B, l'envoyé est transformé en Lycomède, et le détail des mains tendues prend une tout autre signification. Rien, d'ailleurs, sur A, ne caractérise le personnage de gauche comme Ulysse, alors que ce dernier est, en général, une des figures les plus typiques de l'art grec. Au surplus, comment l'Artémis du vase de Corneto serait-elle la déesse qui, chez Sophocle, ménageait le départ de Néoptolème et amenait, par suite, la ruine de

1. Amphore apulienne, N° 1320 V. ENGELMANN, *o. c.*, f. 12 = notre fig. 59.

2. ENGELMANN, *o. c.*, p. 37-38. VOGEL (*o. c.*, p. 136) proposait, à titre hypothétique, de rattacher cette peinture au drame d'Euripide, et d'y voir Ulysse et Diomède exhortant Lycomède à laisser partir Achille ou le consolant de la perte de son fils.

3. V. H. WEIL, *Journ. d. Sav.*, 1900, p. 511.

4. Malgré l'assentiment de WEIL, *o. c.*, p. 510.

5. V. *infr.*, p. 537, n. 8, p. 561. De chaque côté de l'édicule, en effet, on apporte des offrandes. V. une représentation plus complète du monument dans DUCATI, *Storia d. Ceram. Greca*, f. 326.

6. V. les critiques de Rizzo, *Riv. di Filol.*, XXX, 1902, p. 152-53.

Troie, puisque Artémis se comporte, dans la légende, en constante protectrice des Troyens ¹ ? L'interprétation même que propose Engelmann de l'attitude de la femme qui s'élance vers le jeune homme est fortement sujette à caution. Cette femme, d'après lui, supplie le jeune homme de ne point partir, mais ne lui ferait-elle pas simplement de touchants adieux ? Or, si un tel détail serait conciliable avec le dénouement de Sophocle, voilà, du même coup, la porte ouverte à d'autres interprétations qu'Engelmann avait justement exclues sous prétexte



Fig. 59.

que le geste n'était sûrement pas un geste d'adieu. Enfin, même si tout s'accordait par ailleurs, la chronologie suffirait à rendre plus que douteuse une relation entre l'œuvre de Sophocle et la peinture de Corneto. Cette coupe, en effet, est du style de Brygos ; elle sort de l'atelier du maître sinon de ses propres mains ². Il faudrait donc placer les *Scyriens* tout au début de la carrière de Sophocle et admettre que, dans ce cas, une influence se fût instantanément exercée du théâtre sur l'art industriel.

1. WEIL, *a. c.*, p. 511.

2. DUEMMER, *Bonner Stud.*, p. 73 ; HARTWIG, *Meisterschalen*, p. 360 sq. ; Rizzo, *Riv. di Filol.*, XXX, 1902, p. 152. Le style de Brygos fleurit, approximativement, de 480 à 460.

CHAPITRE IX

THAMYRAS

L'histoire de Thamyras¹, le citharède thrace, que l'antiquité rapprochait d'Orphée², est brièvement racontée par Homère qui nous le montre comme une sorte de rhapsode errant³. Ayant rencontré à Dôrion, en Messénie⁴, le mortel qui s'était vanté de mieux chanter qu'elles, les Muses lui ôtèrent la vue⁵ et lui firent oublier son art. L'*Iliade* ne mentionne pas que la punition ait été la conséquence d'une défaite dans une joute musicale, mais ce détail apparaît dans un passage du *Rhésos*⁶ où, d'ailleurs, il est simplement parlé de la privation de la lumière. Dans la tragédie qu'il consacra à ce mythe⁷, Sophocle avait sans doute fait état du double châtiment⁸, et il est très vraisemblable qu'il y était aussi question de la lutte que Thamyras osait engager contre les Muses⁹.

1. Telle est bien la vraie forme du nom chez Sophocle (v. WELCKER, *Gr. Trag.*, I p. 419). Cf. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 443, n. 5.

2. PLAT., *Lois*, VIII, 829 E ; cf. STRABON, fr. 35, p. 331 ; DIOD., III, 67. Sur la perfection de son art, PLUT., *De Mus.*, 3.

3. *Il.*, II, 594-600. Cf. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 176. Stace s'est inspiré d'Homère dans la *Thébaïde*, IV, 181. La légende figurait aussi dans les Catalogues hésiodiques, mais, là, elle était localisée dans la plaine de Dôtion en Thessalie (Fr. 246).

4. Alors qu'il revenait d'Oïchalie, de chez le roi Eurytos. Sur les raisons du lien établi entre Thamyras et Eurytos, v. PEARSON, *o. c.*, I p. 178.

5. Certains critiques doutent qu'il faille traduire *πῖρόν* par *aveugle*, et rattachent cet adjectif à la privation de son art. Mais DIOD., III, 67 et PAUS., IV, 33, 7, qui suivent le récit homérique, parlent tous deux d'aveuglement. V. PEARSON (*o. c.*, I, p. 177 n. 1) qui, pour d'autres exemples d'aveuglement comme punition de l'ἄβρις, renvoie à GRUPPE *Gr. Myth.*, p. 1002, n. 3. Selon PAUS., IX, 5, 4, il était question, dans le *Minyade*, du châtiment de Thamyras dans les enfers.

6. *Rhes.*, 916-925. L'histoire est localisée sur le Pangée.

7. V. WELCKER, *o. c.*, I, p. 415 sq. ; PEARSON, *o. c.*, I, p. 176 sq.

8. F. 220 = 241 ; 223 = 244 Cf. APD., *Bibl.*, I, III, 3 V. PEARSON, p. 177, et p. 181, n. au F. 241.

9. WELCKER, *o. c.*, I, p. 423. Introduisant peut-être dans son récit un détail venu de la comédie (v. WELCKER, *o. c.*, I, p. 419 et 420), Apollodore, nous dit (*l. c.*) que les clauses de la lutte avaient été les suivantes : Thamyras, s'il était victorieux, aurait l'amour de toutes les Muses ; vaincu, il serait châtié comme elles l'entendraient. D'après le scholiaste de l'*Iliade*, II, 595, Thamyras vainqueur, épouserait une des Muses ; vaincu, il serait aveuglé. Le scholiaste ajoute : *φασὶ δὲ αὐτὸν τῶν ὀφθαλμῶν τὸν μὲν γλαυκὸν ἔχειν, τὸν δὲ μέλανα. Τότε δὲ τελείως τὸν ἑτερον ἀπώλεσεν.* Comme le remarque WELCKER (p. 427), le scholiaste, par une confusion amusante, transporte à Thamyras lui-même l'enseignement qu'il avait trouvé quelque part au sujet de son masque. Le scholiaste s'inspire en effet de la tradition théâtrale. C'est ce que prouve un texte de POLLUX (IV, 141) rangeant parmi les *ἐσκαυα πρόσωπα* : *Θάμυρις τὸν μὲν ἔχων γλαυκὸν ὀφθαλμὸν τὸν δὲ μέλανα.* Du Bos, en comparant QUINTILIEN, XI, 3, 74, a, le premier, bien expliqué ce témoignage. Thamyras jouait d'abord de manière à ne

Nous savons que le drame de Sophocle était localisé dans la région de l'Athos¹ dont Thamyras passait pour roi², mais il est à peu près impossible de se faire une idée de la marche de la pièce³. La seule chose certaine est que Thamyras était plongé, de la plus haute fortune, dans une extrême misère⁴. Un épisode paraît avoir joui d'une grande célébrité, celui où le héros aveuglé et privé de l'art qui eût pu apporter un adoucissement à son malheur, brisait sa lyre désormais inutile⁵, et où on le voyait, désolé et inconsolable, environné de ces tristes débris⁶. Welcker a supposé que Thamyras chantait une monodie, mais il est enclin à la placer dans la première partie de la tragédie, alors que l'aède inspiré n'exprimait encore que son enthousiasme⁷. Toutefois, sa douleur n'était certainement pas muette, et le fragment 220 = 241 semble bien appartenir aux lamentations du héros⁸.

Selon un renseignement fourni par Athénée et par la *Vie*⁹, Sophocle, lors de la représentation de *Thamyras*, joua lui-même de la cithare. Certains en ont conclu qu'il tenait le rôle, comme dans *Nausicaa*¹⁰, d'autres qu'il exécutait simplement une sorte d'intermède

montrer aux spectateurs que son œil noir, puis, après le châtimement, changeant de côté il ne montrait plus que son œil gris-bleu. L'œil gris-bleu, sur le masque de théâtre, était la représentation conventionnelle de l'œil aveugle (v. WELCKER, p. 427 et PEARSON, p. 176). Une telle disposition du masque ne s'expliquerait bien que par la nécessité d'un changement à vue, et il semblerait qu'on puisse conclure de là (en dépit de WELCKER, l. c., et p. 423) que Thamyras était aveuglé sur le théâtre. Cependant, Paul Girard estime qu'une telle audace scénique est difficilement acceptable dans une tragédie de la jeunesse de Sophocle. « On a peine à le croire, quand on voit Euripide, pourtant si réaliste, reculer devant l'idée de montrer les captives troyennes crevant les yeux, sur la scène même, à Polymestor ». Aussi P. Girard est-il tenté de rapporter le masque décrit par Pollux à un drame du IV^e siècle. Ce serait de ce *Thamyras* postérieur, plutôt que de celui de Sophocle que s'inspirait peut-être Théon de Samos, dans son tableau de *Thamyras citharède* (*Rec. Milliet*, n° 516). V. P. GIRARD, *De l'Expression des Masques dans Eschyle* ; *Rev. Et. Grecques*, VIII, 1895, p. 104-106.

1. F. 216 = 237.

2. EUST., II., p. 299, 5 ; CON., 7 ; STRABON, fr. 35, p. 331. V. ces textes dans PEARSON, I, p. 176. Cf. WELCKER, o. c., I, p. 420.

3. PEARSON, I, p. 478. Selon WELCKER (o. c., I p. 420) le chœur était composé des principaux sujets de Thamyras, les Muses ne pouvant être à la fois arbitres et partie. A la p. 422, d'après le F. inc. f. 820 = 906, Welcker suppose que, au début de la tragédie, une Muse, un prêtre des Muses, ou un dévôt des Muses se plaignait de l'insolence de Thamyras envers elles, et faisait présager la vengeance. A ce personnage, le chœur répondait par le fragment ci-dessus, le conviant à attendre celui dont il se proclamait le disciple. Welcker attribue au chœur enthousiaste le F. 217 = 238 et 224 = 245. On a parfois attribué aussi au chœur, le F. 219 = 240. V. PEARSON, I, p. 180, n. au F. 240.

4. PEARSON, I, p. 178.

5. F. 223 = 244. Paroles du chœur ou vers d'une monodie de Thamyras ? se demande WELCKER, I, p. 426. D'après NAUCK, p. 181, c'est avec raison que Welcker a rattaché à *Thamyras* le F. 765 = 849.

6. Pearson renvoie (p. 178) à la statue de l'Hélicon décrite par PAUS., IX, 30 2, et à la fresque de Polygnote (PAUS, X, 30, 8) dont nous parlerons ultérieurement.

7. WELCKER, o. c., I, p. 425-26. L'auteur se base sur un détail de la *Vie* de Sophocle, 5, pour lequel il propose la correction ἐν μονῳδῳ θαμύριδι. Le passage, en effet, semble altéré, mais la correction de Welcker n'est pas toujours admise.

8. V. PEARSON, p. 181, n. au F. 241.

9. ATH., I, 20, f ; *Vie*, 5.

10. WELCKER, o. c., I, p. 424-25. C'eût été là, d'après cet auteur, une dérogation à la

musical¹. On admet généralement, à cause de cette intervention du poète, que la tragédie était une de ses œuvres de début².

Il en résulterait donc que *Thamyras* aurait été fort probablement composé avant le temps où Polygnote, décorant la Lesché de Delphes³, évoquait le chanteur thrace parmi les personnages de la *Nekyia*. Pausanias le décrit assis, dans un profond abattement, aveugle, avec, à ses pieds, sa lyre brisée⁴, tel à peu près, nous assure M. F. Hauser⁵, que le montre une hydrie attique qui se rattacherait à l'image polygotéenne⁶ (fig. 60).



Fig 60.

La scène capitale chez Sophocle du désespoir de Thamyras a-t-elle été pour quelque chose dans l'attitude que Polygnote avait donnée au malheureux ? F. Hauser ne précise rien à cet égard, mais il serait

peu douteux que le maître de Thasos n'eût connu la tragédie si l'on acceptait une autre hypothèse développée par le même savant⁷.

L'auteur de la *Vie*, après avoir mentionné le rôle personnel de Sophocle dans la représentation de *Thamyras*, ajoute que, pour ce motif, le poète avait été figuré au Pœcile avec une cithare pour attri-

pratique instituée par Sophocle, à cause de sa *μυροφωνία*, de ne pas jouer lui-même ses pièces. V. aussi CHRIST, *Gr. Literaturgesch.* 4, p. 241, et HAUSER, *Wien. Jahresh.*, VIII 1905, p. 32, selon qui *Nausicaa* et *Thamyras* dateraient de la période où Sophocle n'avait pas encore renoncé à jouer. Cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 414.

1. PEARSON, *o. c.*, I, p. 178.

2. WELCKER, *o. c.*, I, p. 428 ; HAUSER, *l. c.*

3. Entre 458 et 447, selon C. ROBERT, *Marathonsschlacht* (XVIII^e Hall. Winck.-Progr.), p. 69.

4. PAUS., X, 30, 8 = *Rec. Milliet*, n° 107, b. C'est, d'ailleurs, à la *Minyade* que Polygnote avait emprunté l'idée première de placer Thamyras dans sa *Nekyia* ; v. PAUS., IV, 33, 7 ; cf. HITZIG-BLUEMNER, III, 1 p. 797. La statue de l'Hélicon, mentionnée par PAUSANIAS, IX 30, 2, montrait un type analogue à celui de la *Nekyia*. Pour le tableau de Théon de Samos, v. PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, § 848 et *supr.*, p. 193, n. 9.

5. *A. c.*, p. 37. Le rapport de cette peinture avec Polygnote, déjà admis, avant Hauser, par ZAHN, *Arch. Anz.*, XVII, 1902, p. 86, a été encore soutenu par SCHROEDER, *Arch. Jahrb.*, XXX, 1915, p. 113-114. V. *infr.*, p. 197, n. 10.

6. Cette hydrie attique, de peu postérieure à 450, est actuellement au Musée de Boston. V. *Journ. Hell. Stud.*, XXV, 1905, pl. I ; HAUSER, *a. c.*, f. 5 ; *Arch. Jahrb.*, XXX, 1915, p. 113, f. 11 ; XXXI, 1916, p. 278, f. 5 ; PFUHL, *o. c.*, f. 512 = notre fig. 60. On y voit, outre Thamyras, une Muse dans une attitude noble et fière, et une femme dont les bras semblent tatoués, qui s'arrache les cheveux de désespoir. C'est, vraisemblablement, Argiopé la mère du héros (v. P. GARDNER, *J. Hell. Stud.*, 1905, p. 67 ; SCHROEDER, *Arch. Jahrb.*, 1915, p. 114 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 414 n. 4 ; PFUHL, *o. c.*, § 579.

7. HAUSER, *a. c.*, p. 36 sq.



Fig. 61.



Fig. 62.



Fig. 63.

but ¹. Ce détail, considéré parfois comme résultant d'une confusion ², a donné lieu à des interprétations diverses. On a pensé que Sophocle devait apparaître en joueur de cithare sur une des fresques du Poecile ³, ou bien qu'il s'agissait d'un portrait de Sophocle en Thamyras musicien et chanteur ⁴. F. Hauser, qui a adopté ce dernier point de vue, a proposé de reconnaître dans ce portrait une autre œuvre de Polygnote, un tableau votif dédié par le poète lui-même, et il appuie sa théorie sur quelques vases peints qu'il nous reste à examiner.

Alors que l'hydrie signalée plus haut (A) représente le désespoir de l'aède vaincu et de sa mère, en présence d'une Muse victorieuse, trois peintures de vase (BCD) ⁵ offrent une scène tellement différente que, si Thamyras n'était désigné par son nom sur le premier de ces monuments (fig. 61), on pourrait douter qu'il s'agisse encore de lui. Ce que nous voyons, en effet, ce n'est plus la déroute et la punition du chanteur, mais, bien au contraire, son triomphe. Couronné de laurier, il joue de la cithare et une femme âgée lui apporte une palme ⁶. Sur C, (fig. 62) deux Muses ⁷ assistent à cette apothéose et, sur B, deux jeunes femmes sans rien de caractéristique, mais dont l'une est pourvue du nom significatif de Χορὸνιχ.⁸ Ces deux exemplaires offrent, au surplus, des analogies avec le célèbre vase du *Couronnement de Sapho* ⁹, ce qui est encore, pour F. Hauser, un motif de croire que les peintures susdites n'ont pas été inspirées par le mythe même du chanteur thrace, mais par la représentation du poète victorieux dans la tragédie de *Thamyras* et, sans doute aussi, dans le rôle pathétique du héros ¹⁰.

1. Vie, 5.

2. WELCKER, *o. c.*, I, p. 428.

3. Selon WACHSMUTH (*Stadt Athen*, II, 516, 4), dans l'*Iliupersis* du Poecile, un joueur de cithare, animant les Grecs à l'attaque, aurait eu les traits de Sophocle. V. là contre HAUSER, *a. c.*, p. 36, n. 14.

4. CHRIST, *Griech. Literaturgesch.*⁴, p. 235 ; BERNOUILLI, *Gr. Ikon.*, I, 124 ; HAUSER, *a. c.*, p. 36.

5. B. Hydrie du Vatican (HELBIG, *Führer*², n° 1230. *Mon. d. Inst.*, II, 23 = REINACH *Rép.*, I, 96, 4. Cf. HAUSER, *a. c.*, f. 6 = notre fig. 61, PFUHL, *o. c.*, f. 511). — C. Hydrie de Naples (HEYDEMANN, n° 3143. *Mon. d. Inst.*, VIII, 43 = REINACH, *Rép.*, I, 176, 2 ; HAUSER, *a. c.*, f. 7 = notre fig. 62). D. Amphore de l'Ermitage (STÉPHANI, n° 1685. *C.-Rendu*, 1875, p. 95 = REINACH, *Rép.*, I, 60, 4 ; HAUSER, *a. c.*, f. 8. = notre fig. 63. Ces trois peintures, plus anciennes que A, datent d'un peu avant 450 (PFUHL, *o. c.*, § 579). D est la plus ancienne du groupe. L'hydrie du Vatican (B) porte une inscription éphébique Εὐαίων καλός, semblable à celle du vase de Vico Equense relatif à Actéon (REINACH, *Rép.*, I, 229, 1) ; cf. KLEIN, *Lieblingsinschr.*, p. 131 sq. On a supposé que les deux peintures sortaient du même atelier (v. *Neapolis*, II, 1914, p. 126).

6. C'est encore, vraisemblablement, Argiopé (HAUSER, *a. c.*, p. 38 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 414.

7. On en juge par la lyre que tient une d'elles.

8. D présente aussi deux femmes, mais absolument rien ne les caractérise comme des Muses. Le Thamyras de ce vase est d'un type plus ancien et il n'y a pas une indication aussi nette de triomphe que dans les exemplaires précédents.

9. Vase d'Athènes ; v. COLLIGNON-COUVE, n° 1241 ; cf. DUMONT-CHAPLAIN, *Céram. de la Grèce propre*, I, pl. VI, p. 359 ; HAUSER, *a. c.*, f. 9.

10. M. Hauser placerait l'œuvre originale de Polygnote entre 468 et 456. Tout en acceptant la relation établie par Hauser entre ces diverses peintures et Polygnote, SCHROEDER (*a. c.*, p. 113 sq.) n'admet pas qu'elles dérivent de deux originaux différents (*Nekyia* et

Il est regrettable que l'intéressante théorie de Hauser ne repose pas sur un fondement plus solide. On a pu mettre en suspicion, en effet, le rapport établi par lui entre Polygnote et les deux types de Thamyras¹, et il est clair, en particulier, que le Thamyras désespéré qui rejette sa lyre (A), ne s'accorde que par des traits fort généraux avec le Thamyras de la *Nekyia* qu'on voyait accablé parmi les tristes débris de son instrument². D'autre part, l'hypothèse, non pas d'un tableau votif montrant Sophocle avec la cithare, mais d'un tableau où Sophocle eût été représenté en Thamyras triomphant, nous semble extrêmement fragile d'après le texte même de la *Vie*, le seul témoignage sur lequel on l'édifie. Mais quoi qu'il en soit des liens admis par Hauser entre les peintures de vase qu'il a étudiées et le grand art polygnoteen, ce qui demeure pleinement fondé dans sa doctrine, c'est, à notre avis, l'idée d'une relation entre ces vases peints et la tragédie du poète. Si B et C ne se rattachent pas à la victoire de Sophocle-Thamyras, ne rappelleraient-ils pas, en revanche, un premier moment du drame, celui où l'audacieux rival des Muses faisait la preuve de son talent, et où sa mère Argiopé pouvait applaudir à son triomphe passager³ ? Quant au vase A, n'illustre-t-il pas, en une image anti-thétique, la fin de l'épisode, le résultat désastreux d'une lutte téméraire, lorsque Thamyras aveuglé et privé de son art jetait sa lyre désormais inutile, et lorsque Argiopé n'avait plus qu'à se lamenter sur le triste sort de son fils⁴ ?

pinax votif). Il pense que les quatre peintures se rattachent au tableau votif lequel eût présenté le même type que le Thamyras de la *Nekyia*. Seulement les décorateurs, subissant l'influence d'autres modèles artistiques, auraient fait (sur B et C), du geste de désolation d'Argiopé (cf. A) un geste de triomphe, et le Thamyras aveugle et désespéré de l'original (cf. A) aurait été transformé, d'après les images d'Orphée, en un chanteur inspiré et triomphant comme on voit sur B C D. — V. les réserves de PFUHL, *o. c.*, § 579.

1. PFUHL, *o. c.*, § 579.

2. V. sur ce point P. GARDNER, *u. c.*, p. 67 ; KOERTE, *Arch. Jahrb.*, 1916, p. 278-79, et PFUHL, *o. c.*, § 580.

3. V. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 414. — D, on l'a vu (*supr.*, p. 197, n. 8), est beaucoup moins significatif.

4. C. ROBERT, *o. c.*, p. 414, n. 4.

CHAPITRE X

LE SECOND THYESTE

La question des tragédies que Sophocle avait consacrées aux Pélopidés¹ est extrêmement complexe : Hésychius cite un Ἀτρὺς ἢ Μυκηναῖ, et le scoliaste d'Euripide² des Μυκηναῖαι. Le *Thyeste* est mentionné vingt-deux fois et, le plus souvent, sous ce simple titre ; mais Hésychius parle quatre fois d'un Θυέστης Σικυώνιος, une fois d'un Θυέστης ὁ ἐν Σικυῶνι, et deux fois d'un Θυέστης δεύτερος, indication qui correspond à celle d'Orion³ citant, de son côté, un *premier Thyeste*⁴. On a généralement conclu de cela que Sophocle avait composé trois drames, un *Atrée* et deux *Thyeste*, suite tragique dont on retrouverait le dessin général dans la fable d'Hygin, n° 88⁵. Tout en se rangeant à l'opinion de Brunck sur l'existence de deux *Thyeste*, Welcker avait déjà fait valoir quelques-uns des motifs qui pouvaient provoquer le doute⁶. Ces motifs ont été repris et développés par M. Pearson⁷ qui ne tient pour avéré qu'un seul *Thyeste* : n'aurait-on pas dit Θυέστης ἐν Σικυῶνι ou Σικυώνιος, non par opposition à une autre *Thyeste* (δεύτερος) qui se fût déroulé ailleurs, mais parce que le nom de *Thyeste*, pris isolément, évoquait avant tout l'idée du terrible festin qui était le sujet de l'*Atrée* ? Ou bien, cette tragédie du festin pouvait être communément citée sous le nom de *Thyeste*, personnage capital ; dès lors, c'eût été elle le premier *Thyeste*, et c'est pour bien l'en distinguer que l'autre tragédie eût été appelée Θυέστης ἐν Σικυῶνι ou Θυέστης δεύτερος. Sophocle, de toute manière, n'aurait composé que deux tragédies ; telle est la conclusion de Pearson contre laquelle nous nous réservons de formuler plus tard quelques objections qui nous paraissent assez sérieuses. Mais examinons en premier lieu la

1. Sur l'altération systématique de la légende des Pélopidés par les Doriens, v. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 186 sq. ; P. MAZON, *L'Orestie*, Intr., p. xxv sq. ; cf. Escher, ap. PAULY-WISSOWA, II, 2140.

2. *Hipp.*, 307. Le titre généralement accepté est : Ἀτρὺς ἢ Μυκηναῖ.

3. *Flor.*, 5, 10.

4. V. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 91.

5. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 357-370 ; PETERSEN, *Die Att. Trag. als Bild- und Bühnenkunst*, p. 617 et 628. Cf. AHRENS, *S. Fragm.*, p. 338 (qui, d'ailleurs, représente fort inexactement l'opinion de Welcker sur ce point) ; NAUCK, p. 160 et 184.

6. WELCKER, *o. c.*, I, p. 366.

7. PEARSON, *o. c.*, I, p. 91 sq. et 185.

théorie traditionnelle qui a été, récemment encore, le point de départ d'une ingénieuse restitution de M. Petersen ¹.

Tout le monde est d'accord pour admettre que Sophocle avait écrit un Ἀτρεὺς ἢ Μοκρυναῖα dont le sujet correspondait à peu près à celui du *Thyestes* de Sénèque ². Pour se venger de Thyeste, qui avait séduit sa femme Aëropé et lui avait dérobé l'agneau d'or, gage de la royauté, Atrée faisait manger à son frère la chair de ses propres enfants. On ne sait pas comment Atrée, un instant évincé du trône par la ruse de Thyeste, avait pu le reconquérir. Zeus produisait-il un miracle en sa faveur pour impressionner le peuple, et changeait-il le cours des astres ³ ? C'est peu probable, si le trait qui dérive sans doute du précédent, le trait du soleil reculant d'horreur, avait ultérieurement place dans le drame ⁴. Mais ce dernier point a lui-même été contesté ⁵. La vengeance d'Atrée n'éclatait pas immédiatement après l'offense de Thyeste qui avait pu s'éloigner de Mycènes. Atrée le rappelait d'exil sous prétexte de se réconcilier avec lui ⁶, ou bien c'était Thyeste

1. PETERSEN, *o. c.* (1915). Antérieurement, du même auteur, *Atræus u. Thyestes nach Soph.*, Progr. Dorpat (1877).

2. PEARSON, *o. c.*, I, p. 93. V. le début du texte de DION CHRYS., 66, 6 et de la f. 88 d'Hygin. Cf. Sc. EUR., *Or.*, 812 ; ce dernier texte où l'on a vu simplement, parfois, un souvenir inexact de l'*Ajax*, v. 1295, a été rattaché à l'*Atrée* de Sophocle par RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 447, HAYM, *De puerorum in re scaen. Graec. partibus* (*Diss. philol. Hal.*, XIII, 1897) p. 247, et PEARSON, *o. c.*, I, p. 93. Le trait de l'agneau d'or, emprunté à l'*Alcmæonis* (v. sc. EUR., *Or.*, 997), figurait donc dans la tragédie (v. opinion divergente d'AHRENS, *o. c.*, p. 336) ; il y était question, aussi, de l'adultère avec Aëropé ; celle-ci jouait sans doute un rôle important dans la pièce (v. PEARSON, p. 93). et peut-être y était-il question de son châtimement par Atrée qui la faisait jeter dans la mer (WELCKER, I, p. 365 II, p. 678 et HAYM, p. 247). Le scoliaste d'Euripide ajoute qu'Atrée fit tuer Thyeste, mais ce dernier détail ne saurait se rapporter au drame de Sophocle où Thyeste repartait en exil après avoir lancé contre son frère de terribles malédictions. WELCKER (p. 365, n. 11) estime que cette mention viendrait du *second Thyeste*, mais là, comme nous le verrons, Atrée avait simplement l'intention de faire tuer Thyeste. Le souvenir serait donc inexact.

3. PLAT., *Pol.*, 269 A ; APD., *Ep.* II, 12. Cette version, qu'on retrouve encore dans OVIDE, *Trist.*, II, 391, est impliquée dans EURIPIDE, *El.*, 726 sq., et, peut-être, aussi *Or.*, 1000 sq. et *Iph. Taur.*, 191 sq. (alors que *Iph. Taur.*, 816 semble plutôt se rattacher à la version ordinaire.) Telle était également, peut-être, la version qu'Euripide avait suivie dans son *Thyeste* qu'on croit antérieur à celui de Sophocle. Dans une vue qui n'est pas inconciliable avec la précédente, on a parfois attribué au *Thyeste* euripidéen le thème rationaliste qu'Atrée avait obtenu le pouvoir à cause de ses connaissances astronomiques (v. F. inc. 861, et HAYM, *o. c.*, p. 246 sq.).

4. C'est ce qu'on pourrait conclure du scol. d'EURIPIDE, *Or.*, 812, de l'épigramme de Statyllius Flaccus en l'honneur de Sophocle *A.P.*, 9, 98, et des fables d'HYGIN 88 et 258. V. PEARSON, *o. c.*, I, p. 93, et HAYM, *o. c.*, p. 246-47.

5. V. PEARSON, *o. c.*, III, p. 5, n. au F. 738 (= 672 NAUCK). Achilles Tatius, qui rapporte ce fragment, l'interprète d'une manière rationaliste en disant que Sophocle, dans ce vers, présentait Atrée comme l'inventeur de l'astronomie. En vérité, selon PEARSON (*l. c.*), nous aurions là une allusion à la même légende que dans le F. inc. 861 d'Euripide. Cela ne prouverait pas, cependant, que Sophocle, dans *Atrée*, n'eût pas adopté une version différente. En outre, Achilles Tatius a bien pu écrire *Sophocle* au lieu d'*Euripide* (v. HAYM, *o. c.*, p. 248) ; il a pu aussi se tromper (quoique dise PEARSON, *l. c.*), en rapportant ce vers à Atrée ; il conviendrait parfaitement à Zeus, en dehors même de toute relation avec l'histoire d'Atrée et de Thyeste. Un trait aussi célèbre dans la littérature postérieure que le recul du Soleil devant l'odieux festin doit dériver de la tragédie grecque, et nous serions d'autant plus enclin à l'attribuer à Sophocle qu'il reparait dans Accius (fr. XIII) qui semble bien s'inspirer de ce poète (v. HAYM, *o. c.*, p. 248).

6. APD., *Ep.*, II, 13 ; HYG., f. 88 ; cf. SEN., *Th.*, 297 sq. ; 404 sq.

qui revenait de lui-même¹ pour ourdir de nouvelles intrigues contre son frère, avec la complicité d'Aéropé.

La suite des aventures du Pélopidé, après son effroyable festin et son second départ de Mycènes, faisait l'objet du *Thyeste* à Sicyone et l'on s'accorde à rechercher la matière de cette tragédie dans la fable 88 d'Hygin².

Thyeste qui, à son tour, n'a plus d'autre pensée que de punir Atrée, s'est rendu chez le roi Thesprôtos, dans le pays duquel se trouvait le lac infernal de l'Averne. Il veut y consulter l'oracle des morts, et ses fils ou leurs esprits vengeurs lui font connaître le moyen d'assurer sa revanche : Thyeste doit s'unir à sa fille Pélopie de qui lui naîtra le justicier attendu³. Selon certains critiques, Thyeste, épouvanté par cette révélation, ne songeait qu'à échapper à l'affreuse perspective, et si, comme l'atteste Hygin, il se rendait alors à Sicyone, c'était afin d'obtenir du roi de cette ville qu'il l'embarquât pour la Lydie, sa patrie d'origine. Mais, comme Œdipe, il réalisait son triste destin en cherchant à y échapper, car sa fille avait précisément trouvé refuge à Sicyone, et il lui faisait violence sans la reconnaître et sans qu'elle le reconnût⁴. M. Petersen estime, au contraire, que Thyeste s'était rendu à Sicyone non pour éluder l'oracle mais pour y obéir⁵; à la faveur d'une pannychis d'Athènes, il s'emparait de celle qui, peu après, allait devenir mère d'Egiste, et, dès le lendemain, il priait le roi de le faire partir pour éviter d'être reconnu par sa victime. Ce n'est que plus tard que Pélopie

1. Comme chez Accius, F. III. Dans Eschyle, *Ag.*, 1587, Thyeste est « revenu en suppliant ». Welcker estime (I, p. 358) qu'Accius, dans son *Atrée*, suivait la pièce de Sophocle ; Ribbeck fait observer que la version d'Accius est loin de s'accorder toujours avec Hygin, f. 88 et le scol. d'Eur., *Or.*, 812, et dit qu'on ne saurait préciser quel était l'original grec (*Röm. Trag.*, p. 456). Pearson (*o. c.*, I, p. 91) croit à une contamination. Déjà, Ennius avait composé un *Thyeste* dont l'odieux festin était la scène capitale, mais on ignore aussi quel était son modèle (v. Ribbeck, *o. c.*, p. 199).

2. Depuis *Thyestes scelere nefario cognito*, jusqu'à *ut se in patriam Lydiam remitteret*. Il faut aussi rattacher à ces données les renseignements contenus dans la fable 87 V. Petersen, *o. c.*, p. 619 sq. Cf. Welcker, *o. c.*, I, p. 366 sq ; Nauck, p. 184 ; Pearson, *o. c.*, I, p. 185 sq. V. encore, avec Hygin, Dion. Chr., 66, 6 ; Apd., *Ep.*, II, 14 ; sc. St., *Théb.*, IV, 307.

3. Hygin dit simplement (f. 88) : *profugit ad regem Thesprotum, ubi lacus Avernus dicitur esse*. Le trait de la consultation de l'oracle des morts est une conjecture de Petersen (*o. c.*, p. 619) qui reconnaît d'ailleurs que, d'après le scol. d'Euripide, *Or.*, 15, la réponse aurait été donnée à Thyeste par l'oracle de Delphes (v. Welcker, *o. c.*, I, p. 368). Si Hygin ne parle pas expressément de l'oracle dans la f. 88, il en fait mention dans la f. 87. Id. Apd., *Ep.*, II, 14, et sc. St., *Théb.*, I, c., et I, 694.

4. Welcker, *o. c.*, I, p. 367-68 ; Ahrens, *o. c.*, p. 338 ; Ribbeck, *o. c.*, p. 458 ; Pearson, *o. c.*, I, p. 185.

5. Petersen, *o. c.*, p. 619. Cf. sc. St., *Théb.*, I, 694 : *paruissetque responsis* ; Hyg., f. 88 : *capite obducto Thyestes luco prosilivit* ; Apd., *Ep.*, II, 14 : *ποσειδῶν οὐρανῶν*. Il ne me paraît pas que le texte d'Aristote, *Poét.*, 13, 2, se rapporte à l'union avec Pélopie, ni qu'il puisse être invoqué en faveur de l'une ou de l'autre théorie. Si les avis sont partagés en ce qui concerne Thyeste, il ne saurait guère y avoir de doute au sujet de l'ignorance de Pélopie. On peut déduire de la f. 254 d'Hygin, *quae piissimae fuerunt : Pelopia Thyestis filia in patrem ut eum vindicaret*, que Pélopie avait eu connaissance de l'oracle et s'était résignée afin d'assurer à son père un vengeur (v. Rossbach ap. Pearson, *o. c.*, I, p. 187) ; mais c'est là, évidemment, une tradition postérieure. V. d'ailleurs, par contre, la fable 243

devait, comme on le verra, identifier son agresseur au moyen d'un glaive qu'elle lui avait dérobé¹. Tel serait donc, d'après la fable latine, le sujet du *Thyeste à Sicyone* ou *premier Thyeste*, et c'est encore dans le récit d'Hygin que nous devrions chercher la trace du *second Thyeste*².

A vrai dire, le deuxième paragraphe du récit ne se rattache pas à la pièce elle-même, mais aux divers événements qui en constituaient le prologue³. A cause de l'attentat d'Atrée sur ses neveux, la stérilité désole Mycènes⁴, tout comme, dans *Œdipe-Roi*, la peste ravage Thèbes à cause du meurtre de Laios. Instruit par un oracle de la nécessité de ramener Thyeste dans son pays, Atrée allait chez le roi Thesprôtos, car il savait que son frère s'y était rendu, et il ignorait son départ ultérieur pour Sicyone. Atrée ne rencontrait pas Thyeste mais Pélopie qui, ayant appris de son côté la présence de son père à la cour de Thesprôtos, et ne se doutant toujours pas qu'il était son agresseur de Sicyone, était venue dans l'espoir de le retrouver⁵. Devenu amoureux de Pélopie, Atrée la demande en mariage à Thesprôtos qu'il croit être son père. Mal assuré des nouveaux sentiments d'Atrée envers Thyeste, et craignant pour Pélopie encore plus que pour lui-même, Thesprôtos n'ose pas révéler à son hôte que celle-ci était la fille d'un frère jusque-là détesté, et il ne veut même pas risquer d'éveiller ses soupçons par un refus. Il accorde donc Pélopie qui, bientôt, met au monde, dans le palais d'Atrée, Egisthe, le fils qu'elle a conçu de Thyeste. Elle expose l'enfant, mais Atrée le recueille et le fait élever comme sien⁶. Le temps s'écoule⁷. Egisthe a grandi, lorsque le roi de Mycènes, inquiet à nouveau de Thyeste, envoie à sa recherche Agamemnon et Ménélas, les deux fils qu'il a eus d'un premier mariage. Ce n'était plus, assurément, pour lui rendre un

1. D'après HYGIN (f. 88) Pélopie, conduisant le chœur de ses compagnes, avait glissé sur le sang des victimes, et avait sali son vêtement ; elle est surprise par Thyeste pendant qu'elle lave sa robe au fleuve voisin. C'est dans les mêmes conditions, fait observer PETERSEN (p. 619-620), qu'Héraclès avait surpris Augé, et MÉNANDRE, *Arbitrage*, v. 234, a transporté ce thème dans la vie bourgeoise. Au lieu d'un glaive, c'est un anneau que la fille de Smicrinos arrache à son agresseur.

2. PETERSEN, *o. c.*, p. 620-28.

3. Ce n'est pas, d'ailleurs, l'opinion d'AHRENS (*o. c.*, p. 339) pour qui les événements racontés là, auraient fait partie du *premier Thyeste* dont le sujet eût été la rencontre, à Sicyone (Ahrens assimile à tort le roi Thesprôtos au roi de Sicyone), de Thyeste et d'Atrée à qui son frère accordait Pélopie.

4. PETERSEN, *l. c.* ; NAUCK (p. 184) localise le *second Thyeste* à Argos.

5. PEARSON (*o. c.*, p. 186) parle d'une confusion faite par Hygin entre Thesprôtos et le roi de Sicyone parce qu'il ne s'explique pas comment Pélopie, qu'on a laissée à Sicyone, se trouve maintenant auprès du roi Thesprôtos. L'hypothèse de Petersen que, après son malheur, Pélopie s'était mise à la recherche de son père, supprime cette difficulté et dissipe toute confusion. Thesprôtos et le roi de Sicyone sont bien deux personnages différents.

6. Petersen estime (p. 620) que ce trait de l'exposition d'Egisthe était mentionné par Sophocle. On faisait dériver le nom d'Egisthe du fait que, pendant son abandon, il avait été nourri par une chèvre (v. Hyg., f. 87). Il se pourrait, d'ailleurs, que la légende de l'exposition de l'enfant ait été créée pour expliquer le nom (PETERSEN, p. 621).

7. C'est ainsi, Petersen l'a bien vu, qu'il faut comprendre le *interim* d'Hygin ; on voit, en effet, par la suite du récit du fabuliste qu'Egisthe est devenu grand.

foyer et une patrie, comme au temps où il était parti vainement lui-même, quelques années auparavant, mais, sans doute, parce qu'il pressentait ou avait reçu l'avis que quelque péril le menaçait encore de ce côté. Agamemnon et Ménélas arrivent à Delphes pour s'informer auprès du dieu. Or, un hasard amenait la rencontre, dans le sanctuaire, des jeunes gens et de Thyeste qui y était venu pour consulter l'oracle sur une vengeance toujours attendue¹. Agamemnon et Ménélas s'emparaient de leur oncle et le ramenaient vers leur père.

Nous serions, ici, au début de la tragédie proprement dite, qui s'ouvrirait, selon M. Petersen, par une attente analogue à celle d'*Œdipe Roi*². Avant que les Atrides n'apparussent avec Thyeste, Pélopie devait exprimer son angoisse, car, si elle n'avait pas encore la révélation finale que Thyeste était le père d'Egisthe, elle savait, du moins, qu'elle était la fille, non de Thesprôtos, mais du malheureux dont la prise était sans doute déjà annoncée, de sorte que l'avenir était bien menaçant pour eux deux. Toutes ses appréhensions, Pélopie devait les dire dans le prologue, et peut-être débattait-elle, avec un vieillard confident, la question de savoir s'il ne conviendrait pas d'instruire Egisthe qu'il n'était pas le fils d'Atrée et qu'il était le petit-fils de Thyeste, afin que, dans le conflit inévitable, il se rangeât du côté de celui-ci.

Après la parodos, Agamemnon et Ménélas arrivaient avec leur prisonnier qu'Atrée faisait jeter dans un cachot. Peut-être Pélopie, sans se découvrir, conseillait-elle alors la clémence qu'elle représentait comme voulue par les dieux qui avaient jadis ordonné de ramener Thyeste dans son pays³. Atrée répondait par de bonnes paroles, mais il chargeait Egisthe d'aller massacrer le captif⁴. Quand Egisthe arrivait dans la prison, Thyeste reconnaissait entre ses mains le glaive qu'il avait autrefois perdu. Il interrogeait l'adolescent sur la provenance de l'arme ; le jeune homme ayant répondu que c'était un présent de sa

1. Hasard analogue, dit PETERSEN (p. 621) à celui qui conduisait en même temps vers Delphes, *Œdipe* et *Laïos*.

2. PETERSEN, p. 621 sq.

3. Ces conseils de clémence pouvaient aussi se placer avant l'arrivée de Thyeste dont la capture avait été annoncée (PETERSEN, p. 622-23).

4. Pourquoi Atrée confiait-il cette mission à Egisthe et non pas à Agamemnon et à Ménélas ? PETERSEN (*l. c.*) a proposé l'explication suivante : à Delphes, les jeunes gens avaient appris qu'un autre danger menaçait encore leur père, venant de la fille de Thyeste ou du fils de celle-ci ; en conséquence, ils seraient immédiatement repartis en campagne après avoir remis leur prisonnier à Mycènes. On entrevoit d'autres explications : d'abord, on ne comprend pas pourquoi Atrée ne chargerait pas Egisthe, lui aussi, d'une partie de la vengeance, s'il est persuadé qu'Egisthe est son fils. Dans le cas contraire (la phrase d'Hygin : *existimans suum filium esse* est susceptible d'être interprétée dans les deux sens, v. pour *suus* = *ejus*, *C. I. L.*, VI, 34025 ; XII, 1128 ; XIV, 2341), il se pourrait que Pélopie par son intervention, eût fait naître en lui le soupçon qu'Egisthe était peut-être le fils de Thyeste. Etant donné le caractère prêté à Atrée, ce serait là, pour son choix, une raison déterminante. N'oublions pas, d'ailleurs, que selon une autre légende, Thyeste avait jadis envoyé à Atrée son propre fils Plisthènes, avec mission de le tuer ; l'entreprise avait échoué, et Atrée, persuadé qu'il avait affaire au fils de Thyeste, avait tué son propre enfant (v. HVG., f. 86).

mère, Thyeste demandait qu'on l'appelât ¹. Il semble bien qu'une telle scène ne se déroulait pas sur le théâtre où, pendant ce temps, Pélopie avait dû être mise au courant par le chœur des projets homicides d'Atrée. Sans doute délibérait-elle encore sur les moyens de sauver son père quand Egisthe venait lui raconter ce qui s'était passé dans la prison et s'acquittait du message de Thyeste. On devine les sentiments de Pélopie en apprenant que l'attention de son père avait été éveillée par le glaive jadis arraché à un inconnu. En toute hâte, elle se rendait auprès de Thyeste, en compagnie d'Egisthe, et un messenger apportait bientôt la nouvelle de la catastrophe ².

La dernière partie du récit d'Hygin offre des lacunes, mais on peut, avec assez de certitude, se représenter ainsi la suite des événements : dès l'arrivée de Pélopie dans sa prison, Thyeste l'interrogeait ³ sur le glaive. A celui qu'elle savait être son père, et dans lequel elle ne pouvait se résoudre à soupçonner son agresseur, Pélopie racontait toute l'aventure de Sicyone et comment Egisthe en était né. A cette confession, Thyeste répondait par une confession pareille ; il avouait être

1. Du fait qu'Egisthe n'obéit pas ponctuellement à Atrée, cause avec Thyeste, et même se rend à sa prière, Petersen conclut (p. 624) que Pélopie lui avait déjà révélé qu'il n'était pas le fils d'Atrée ; mais elle ne s'était pas encore décidée à une révélation plus importante, à savoir qu'elle était la fille de Thyeste. Il ressort suffisamment des brèves indications d'Hygin que le jeune homme ne connaît pas les liens de parenté, même avouables, qui l'unissent à Thyeste. Aux questions du prisonnier sur sa mère, il devait répondre qu'elle était fille de Thesprôtos, selon la généalogie communément admise depuis le mariage de Pélopie avec Atrée. Dans ces conditions, et si l'on accepte, d'autre part, la théorie de Petersen que Thyeste, dans l'espoir d'un vengeur, avait bien voulu et cru obéir à l'oracle, il devait douter, à ce moment là, qu'il eût vraiment eu des rapports avec sa fille, à Sicyone, mais peut-être se mêlait-il à sa déception un soulagement qu'un pareil acte lui eût été épargné. A tout point de vue, il désirait éclaircir la chose, et c'est pourquoi il demandait à Egisthe de faire venir sa mère auprès de lui. Dans l'hypothèse selon laquelle Thyeste, résolu d'ailleurs à éluder l'oracle, n'avait pas compris qu'il s'unissait à sa fille, l'intérêt de cette confrontation était moindre, sans doute, mais, d'une façon comme de l'autre, quand la victime, racontant l'attentat, ajoutait, comme en témoignage la fable latine, qu'Egisthe était né de cette surprise, on comprend que Thyeste voyant un allié possible dans ce fils qui a manqué être son bourreau, n'hésitât pas à déclarer sa paternité. Pélopie savait naturellement qu'elle parlait à son père, détail qui explique peut-être qu'elle ait donné des explications si franches, mais Thyeste l'avait-il déjà reconnue pour sa fille au moment où il faisait son aveu ? M. Petersen le nie ; sans quoi, dit-il, Thyeste n'aurait pas posé une question inutile sur la provenance du glaive ; de plus, rassuré au sujet de l'avenir par l'accomplissement des conditions de l'oracle, il eût épargné à sa fille une révélation totale qui n'importait ni à son salut ni à sa vengeance et qui, dans ces conditions, était plus cruelle que l'attentat lui-même. Certes, il n'est pas déraisonnable de croire que Thyeste, abusé par la fausse filiation de Pélopie n'ait pas, après tant d'années écoulées, immédiatement identifié sa fille, surtout dans le jour douteux d'une prison. Cependant, au cas où il avait voulu et cru obéir à l'oracle — comme le soutient justement Petersen — le glaive retrouvé ne devait-il pas le mettre tout de suite sur la voie de la reconnaissance ? N'importait-il pas, de plus, de tout révéler pour donner à Egisthe le courage d'agir sans tarder ? Enfin, l'horreur de l'aveu n'était-elle pas atténuée par l'existence de l'oracle dont l'ordre était, au moins dans la pensée de Thyeste, une excuse pour lui-même et un allègement pour Pélopie. Quant à la question sur la provenance du glaive, c'était, de toute façon, l'entrée en matière la plus naturelle.

2. PETERSEN, p. 625 sq.

3. C'est ce que prouve le *cui respondit* d'HYGIN, f. 88 (PETERSEN l. c.).

l'inconnu et expliquait les raisons ou les excuses de son acte¹. Pélopie avait la force de dissimuler le bouleversement que lui causait cette révélation, mais, prenant l'arme comme pour l'examiner de plus près, elle s'en perceait le cœur².

A peine ces événements dramatiques avaient-ils eu lieu dans la prison, qu'on voyait arriver sur la scène Thyeste délivré et Egisthe avec son épée encore sanglante. L'un deux racontait au chœur et peut-être, aussi, au vieillard confident de Pélopie la triste fin de la malheureuse et on délibérait, ensuite, sur la vengeance à tirer du roi. Tandis que Thyeste se retirait en lieu sûr, Egisthe présentait à Atrée son glaive comme preuve qu'il avait bien rempli sa mission, et il lui faisait le récit de la mort supposée de son frère. Puis il l'accompagnait jusqu'au rivage de la mer pour un sacrifice d'action de grâces, et là, saisissant l'occasion propice, il l'immolait du même fer³. Cette mort d'Atrée était naturellement l'objet d'un dernier récit⁴.

On voit comment Petersen, dont nous nous sommes inspiré, a développé les théories de Brunck et de Welcker qui reconnaissaient dans la fin de la fable latine la matière du *second Thyeste*⁵. De son côté, M. Pearson n'a point nié que la dernière partie d'Hygin ne laissât deviner, malgré son état defectueux, l'influence d'un poète tragique qui paraît bien être Sophocle, mais il diffère de ses prédécesseurs en ce qu'il ne retrouve pas le sujet d'un *premier Thyeste* dans les détails donnés par Hygin sur l'épisode de Sicyone. A ses yeux, tout ce qui précède l'épisode qui débute par la capture de Thyeste à Delphes n'était qu'une introduction de la pièce ; l'aventure de Sicyone n'était portée à la connaissance des spectateurs que dans le prologue ou, incidemment au cours de la tragédie, et elle ne constituait pas un drame spécial⁶.

1. Hygin ne dit rien de cet aveu de Thyeste, mais il faut évidemment le supposer, car c'est la seule raison du suicide de Pélopie (PETERSEN, *o. c.*, p. 627). Sur la question de savoir si Thyeste, au moment de sa confession, avait déjà reconnu Pélopie, v. *supr.*, p. 204, n. 1.

2. Cf. HYG., f. 243.

3. PETERSEN, *l. c.* Cet auteur explique le trait du sacrifice au bord de la mer (HYG., f. 88) par la dévotion particulière des Pélopidæ envers Poseidon. Cf. PIND., *Ol.*, I, 114, sq.

4. Selon PETERSEN (p. 628), ce récit était fait au chœur et peut-être, aussi, à Agamemnon et à Ménélas qui, à ce moment, seraient revenus de leur second voyage. V. *supr.*, p. 203, n. 4.

5. Welcker avait bien reconnu dans la fin de la f. 88 la matière du *second Thyeste* (*o. c.*, I, p. 369-70), et je ne sais comment Pearson peut le critiquer (*o. c.*, I, p. 187) d'avoir cherché le sujet de ce drame et des *Pelopidæ* d'Accius dans la f. 86 d'HYGIN. Welcker dit simplement que le Θυέστης δεύτερος s'appelait peut-être aussi Πελοπίδαι, mais il marque nettement qu'Hygin, sous ce même titre, a raconté une histoire toute différente, inspirée sans doute du *Plisthènes* d'Euripide. Welcker estime que les *Pelopidæ* d'Accius s'inspiraient du *second Thyeste* de Sophocle (v. p. 369). Ribbeck déclare (*Röm. Trag.*, p. 457 sq.) qu'on ne saurait préciser le modèle grec, mais il retrouve la matière de la tragédie latine dans la f. 88 d'HYGIN.

6. PEARSON, *o. c.*, p. 187. Je ne serais pas surpris quand cette théorie aurait été suggérée à Pearson par Ribbeck. Celui-ci (*o. c.*, p. 458) fait également commencer les *Pelopides* d'Accius à la capture de Thyeste, et il considère tout ce qui précède dans le récit d'Hygin comme correspondant à une simple entrée en matière.

Cette opinion de M. Pearson, contraire, aussi, à celle de Nauck¹, se heurte, croyons-nous, à quelques difficultés assez sérieuses. Tout d'abord, nous n'arrivons pas à bien concilier cette théorie avec l'explication que M. Pearson propose du fragment 226 = 247 qui se rattache, sans doute, à l'oracle donné à Thyeste². L'auteur déclare qu'il pouvait encore être question de l'oracle après son accomplissement, et que ces vers « faisaient partie d'une réponse à cette objection (de Thyeste ?) que, si l'oracle ordonnait un inceste, son injonction devait être tenue pour nulle »³. Certes, si l'on admet, avec Pearson, que Thyeste avait voulu se dérober à l'oracle, il serait légitime de lui prêter une objection de ce genre, comme il serait encore légitime de la lui prêter si l'on croit que, tout en s'étant décidé à obéir, il ne l'avait pas fait de gaité de cœur⁴ ; mais, ne conviendra-t-on pas qu'une discussion sur l'oracle risquait, après coup, d'être passablement oiseuse, et que les hésitations de Thyeste, ses scrupules et les raisons qu'on y opposait, eussent été beaucoup mieux à leur place au moment où le héros venait de recevoir l'oracle, c'est-à-dire dans le *premier Thyeste* auquel le fragment en question est d'ailleurs rattaché par l'auteur ancien qui nous l'a conservé⁵. D'autre part, la thèse de M. Pearson appelle, à notre avis, une seconde réserve : à la tragédie unique faisant suite, d'après lui, à l'histoire du criminel festin, M. Pearson attribue le titre de *Θυέστης ἐν Σικυώνι* ; mais est-il croyable qu'un drame dont les événements survenus à Sicyone n'auraient été que la lointaine préface, et qui ne se déroulait pas dans cette ville⁶, ait pu avoir un titre pareil ? La dénomination de *Thyeste à Sicyone*, certifiée par les anciens, appartenait au *premier Thyeste*, également certifiée par eux. Quant à la matière rapportée par M. Pearson au *Thyeste à Sicyone*, c'était celle du *second Thyeste*, le *Θυέστης δεύτερος* attesté deux fois par Hésychius, et qui présentait le dénouement de la dramatique histoire des fils de Pélopes.

M. Petersen a essayé de rattacher au *second Thyeste* une série de peintures de vase. La première est celle qui orne un cratère de Potenza, actuellement au Musée du Louvre⁷ (fig. 64). Au centre, devant un roi

1. NAUCK, p. 160 et 184.

2. Nauck estime (p. 184), avec Meinecke, que l'ensemble des quatre vers est artificiel, que 2 et 3 doivent être détachés du premier vers et que peut-être, aussi, le v. 4 est sans connexion réelle avec les deux précédents. Mais le sens du fragment, même réduit aux v. 2 et 3, serait encore assez concluant. Pearson, d'ailleurs (v. n. 1 au F. 247), s'oppose à cette vue de Nauck, de même qu'à celle de Schmidt qui discerne, à tort, selon nous aussi, une contradiction entre *ἔξω δίκης* et *αἰσχροὺν οὐδέν*.

3. Avec Seyffert, Pearson lit, au v. 2, *σ' ὀρώντα*.

4. On pourrait, d'ailleurs, si l'on n'ajoute pas *σέ* devant *ὀρώντα* attribuer les vers à Thyeste lui-même qui justifierait ainsi la décision qu'il a prise de se conformer à l'oracle.

5. ORION, *Flor.*, 5, 10.

6. On localise le *second Thyeste* à Argos ou à Mycènes (V. NAUCK, p. 184 et PETERSEN, *o. c.*, p. 618).

7. *Mon., Annali*, 1856, p. 38 sq. (WELCKER), pl. IX = REINACH, *Rép.*, I, p. 244, 2 et notre fig. 64 ; PETERSEN, *o. c.*, pl. II. Selon M. Pottier (cité par PETERSEN, *o. c.*,

qui trône, sceptre en main, un vieillard suppliant est agenouillé ; il est vêtu d'une longue robe avec manches et l'on distingue sur son épaule une clef de temple à laquelle sont suspendues deux bandelettes. Derrière ce personnage, une femme est debout, soucieuse, semble-t-il, du résultat de l'entrevue. Deux jeunes gens, l'un debout au premier plan, l'autre assis au registre supérieur, sont également attentifs au groupe central. Chacun tient une lance, et les boucliers jetés à terre font peut-être aussi partie de leur armement. A droite, c'est une petite scène char-



Fig. 64.

mante, pleine de vérité familière : un chien aboie après une jeune esclave qui, la cruche sur la tête, part en hâte chercher de l'eau ; à côté d'elle, et non moins empressé, un négrillon apporte deux sièges. Plus haut, un vieillard assis tient à un jeune homme des propos que ce dernier semble écouter avec attention. Enfin, dominant l'ensemble, on voit siéger Athèna, son casque à la main droite, une lance dans l'autre, et dans le champ, à côté d'elle, un bouclier. A la coiffure et au costume de la femme si intéressée pas le débat, Petersen juge qu'elle appartient à la maison et qu'elle est, sans doute, l'épouse du monarque. Les adolescents ne

p. 618) ce cratère a été peint dans la région de Ruvo, peut-être encore antérieurement à 350 av. J.-C., par un artiste au courant des modèles attiques. WELCKER (*l. c.*) voyait dans cette image une scène d'expiation. S. Reinach écrit (*l. c.*) : « Sujet inexplicable (scène tragique ?) E. Pottier songe à Danaos réfugié en Attique ».

feraient que d'arriver de voyage ; le chien est leur compagnon de route, et c'est pour eux que les serviteurs déploient leur zèle. Ces deux jeunes gens, Agamemnon et Ménélas, auraient ramené avec eux le vieillard qui ne serait autre que Thyeste blanchi par les épreuves et qui, tombé au pouvoir de son frère, ne songe plus qu'à le fléchir¹. Pélopie suit l'entretien avec angoisse, et c'est pour lui faire illusion qu'Atrée, qu'elle a déjà invité à la clémence, tend la main vers le prisonnier dans un geste rassurant. Egisthe, qui ne participera qu'ultérieurement à l'action, est figuré à l'écart en compagnie de son pédagogue. Comment s'étonner, enfin, qu'Athèna préside à la scène, puisque c'était pendant une de ses fêtes à Sicyone que Pélopie avait été surprise, et puisque c'était à elle que Pélopie avait confié, en le cachant sous sa statue, le glaive dont le rôle devait être si important².

Cette interprétation de Petersen nous paraît singulièrement aventureuse. Sans parler des objections secondaires qu'elle soulève³, il en est une, capitale, dans l'image du suppliant. Est-il admissible que Thyeste, même accablé par l'exil et les épreuves, puisse être représenté comme un vieillard par rapport à Atrée, son aîné, qui nous apparaît dans l'âge mûr ? Petersen déclare que le suppliant est vêtu d'un costume à manches, d'un genre oriental, parce qu'il est censé revenir de Lydie où il avait, en effet, l'intention de partir, à ce que raconte Hygin. Mais qui nous dit que, chez Sophocle en particulier, il fût supposé avoir réalisé ce projet, et qu'il eût été montré en Oriental sur le théâtre ? Et si, par ailleurs, le séjour en Lydie était simplement mentionné par le poète, est-il vraisemblable que le décorateur se soit inspiré si fidèlement d'une indication incidente ? La vérité est, bien plutôt, que le vieillard agenouillé porte un costume de théâtre, costume de prêtre ou de roi à caractère sacerdotal, ainsi qu'en témoigne l'attribut du verrou de temple⁴. D'ailleurs, l'ingéniosité que M. Petersen a dû déployer pour expliquer, dans un tel sujet, ce détail d'une clef de sanctuaire, et pour démontrer la possibilité d'un Thyeste κλειδοῦχος, témoigne suffisamment de la fragilité d'une théorie qui nous paraît inacceptable⁵.

1. Cf. SEN., *Th.*, 518 sq.

2. Le trait est dans HYGIN, f. 88.

3. La figure juvénile, à côté d'Athèna, n'est-elle pas l'image d'une divinité ? S. Reinach y reconnaît l'un des Dioscures, l'autre étant au registre inférieur (*Rép.*, I, p. 244). Même en admettant que les deux adolescents soient des mortels, s'ils avaient été chargés de ramener le vieillard, leur rôle ne serait-il pas indiqué plus explicitement par le peintre ? D'ailleurs, les préparatifs d'hospitalité ne concernent-ils pas le vieillard plutôt que les jeunes gens ?

4. Généralement, ce sont des prêtresses que les vases peints nous montrent en qualité de κλειδοῦχος ; selon PETERSEN (p. 630), ce vase offrirait le seul spécimen connu d'homme κλειδοῦχος.

5. Sous prétexte que, dans l'*Hypsipyle* d'Euripide, Lycurgos était caractérisé comme prêtre roi et porte-clef du sanctuaire de Némée (v. *infr.*, p. 344) Petersen donne gratuitement au Thyeste de Sophocle la même qualité et les mêmes attributs. Il prétend que Sophocle avait présenté Thyeste comme κλειδοῦχος, pour marquer le soin jaloux qu'il avait eu de l'agneau d'or, de l'agneau sacré, symbole et gage de la royauté. On pourrait d'abord penser, en présence du cratère de Potenza, à une illustration du chant I de

Nous ne saurions accorder plus de créance à une deuxième interprétation donnée par le même auteur à propos d'un vase peint du Musée du Vatican ¹ (fig. 65).

L'action se passe, non plus dans un palais, mais dans un téménos où un autel offre asile à deux suppliants, un vieillard assis et une femme debout, appuyée contre lui. C'est dans ce groupe que Petersen reconnaît Pélopie et Thyeste. A droite, un roi portant son sceptre s'avance vers eux en faisant un geste d'accueil (Atrée). A gauche, un jeune homme armé de la lance représenterait Egisthe ². A la zone supérieure, Aphrodite et Eros, et, en face d'eux, Peithô ; enfin, une Erinyes par allusion au dénouement. M. Petersen doit convenir que le groupe d'Eros et d'Aphro-



Fig. 65.

dite semble assez mal choisi pour une scène de *Thyeste*, mais on sait que sur les vases peints, les dieux qui assistent au drame ne sont pas toujours en relation étroite avec le sujet. La véritable difficulté réside dans le groupe central. D'abord, le vieillard tient un glaive, ce qui laisse supposer au moins une velléité de résistance, une précaution pour le cas où sa demande serait mal accueillie, et ce qui ne correspond nulle-

l'*Iliade*, mais la bienveillance manifeste du roi, l'empressement des serviteurs contrastent trop avec la manière dont Agamemnon renvoie brutalement Chrysès. L'interprétation de M. Pottier, Danaos réfugié en Grèce, reste encore la plus probable et autoriserait à retrouver sur cette peinture, à un point de vue différent, quelque influence de la tragédie.

1. V. WELCKER, *Alte Denkm.*, III, 371 ; REINACH-MILLINGEN, *Peint. de vases*, pl. XXIII (= notre fig. 65), et REINACH, *Id.*, p. 104 ; PETERSEN, *o. c.*, f. p. 631. Cette peinture est, selon PETERSEN (*l. c.*), de date plus récente que celle de Potenza. LOEWY (*Eranos Vind.*, p. 271 sq.) l'avait déjà mise en rapport avec la f. 88 d'HYGIN.

2. Agamemnon et Ménélas manquent, fait observer Petersen, mais on pourrait admettre, ajoute-t-il, qu'ils sont déjà repartis pour leur deuxième voyage de recherches. V. *supr.*, p. 203, n. 4.

ment à la situation de Thyeste ramené comme prisonnier. Mais ce glaive n'est pas tenu d'une façon menaçante, arguë M. Petersen¹ qui voit dans ce détail comme une indication anticipée du dénouement. Sans doute, au moment représenté, le glaive autrefois ravi à Thyeste n'est pas rentré en sa possession ; cependant, le glaive figuré est celui qui a remplacé le glaive fatal, et, en attirant l'attention sur l'arme actuelle de Thyeste, le décorateur veut nous rappeler le rôle que jouera plus tard celle qu'Egisthe garde encore. Bornons-nous à faire observer que l'utilisation par le peintre d'un symbolisme si compliqué est vraiment incompréhensible quand il était si simple d'attribuer le glaive fatidique à Egisthe lui-même, présent, de l'aveu de M. Petersen, sur l'image étudiée ici. On a vu, d'autre part, que la femme, second personnage du groupe central, est placée tout contre le vieillard. Serait-il possible que Pélopie manifestât, devant Atrée, une pareille sollicitude pour Thyeste ? Les diverses explications essayées par M. Petersen ne sont pas de nature à convaincre², d'autant que, par ailleurs, nous nous heurtons encore ici, au sujet des prétendus frères, à une différence d'âge tout au rebours de l'ordre naturel³.

En vérité, la situation représentée sur la peinture du Vatican ne correspond en rien à celle qu'offrait le vase précédent, ni à celle du drame de Sophocle tel qu'on peut le conjecturer d'après le récit d'Hygin. Nous avons ici deux suppliants qui se sont mis sous la protection des dieux et, qui, selon toute vraisemblance, vont recevoir un accueil favorable. Sans doute cette peinture est-elle inspirée par quelque tragédie, mais ce n'est certainement pas le *Thyeste* de Sophocle qui pourrait nous en donner la clef⁴.

1. *O. c.*, p. 632.

2. Pélopie, fait-il observer, s'appuie peut-être sur l'autel, et non pas contre Thyeste. Cela rendrait-il moins sensible une solidarité qu'il importait tant de cacher ? Petersen propose une autre explication qui ne nous paraît guère plus satisfaisante : Pélopie, dans la tragédie, essayait sans doute de défendre Thyeste auprès de son frère, sans découvrir les véritables motifs de son intérêt. Le peintre aurait voulu faire une claire allusion au rôle protecteur de Pélopie, et traduire même ses sentiments secrets. L'auteur envisage aussi l'hypothèse de la reproduction erronée d'un modèle artistique.

3. HAYM (*De puerorum partibus*, p. 247) exprimait déjà des doutes sur la possibilité d'un rapport entre cette peinture et le *Thyeste* de Sophocle. Rappelons que, à la suite de WELCKER (*Alte Denkm.*, III, p. 371 et *Gr. Trag.*, II, p. 683), HARTUNG (*Eur. rest.*, p. 187) et VOGEL (*Scen. Eurip. Trag.*, p. 120 sq.) ont rattaché ce vase au *Thyeste* d'Euripide qu'ils assimilaient d'ailleurs à tort (v. WILAMOWITZ *Anal. Eurip.*, p. 153-54, HAYM, *o. c.*, p. 242) aux *Crétoises*. Nous aurions sous les yeux, non plus Thyeste avec Pélopie, mais avec Aéropé la femme coupable d'Atrée. Cette interprétation nous paraît absolument fantaisiste.

4. Avec Millingen (v. REINACH-MILLINGEN, *Peint. de Vases*, p. 104) et MACCHIORO (*Wien Jahresh.*, XII, 1909, p. 325), je croirais plutôt à un souvenir d'*Œdipe à Colone*. Sans doute, l'artiste a pris quelque liberté en caractérisant par un palmier la brillante végétation de Colone où le poète ne signale que vignes oliviers et lauriers, en nous montrant un Œdipe armé et qui ne semble pas aveugle. Mais on remarque, en revanche, bien des traits de concordance. Œdipe, assisté d'Antigone, s'est arrêté sur un autel destiné à évoquer le sanctuaire des Euménides, déesses « vénérables et terribles » (v. 84), que le malheureux ne connaît encore que sous leur aspect d'Erinyes. On voit d'ailleurs, une d'entre elles, torche en main, à la partie supérieure de la peinture. Au

M. Petersen a encore proposé de rattacher à ce drame une scène passablement énigmatique qui décore une grande amphore polychrome du Musée de l'Ermitage¹ (fig. 66). Un homme barbu, revêtu d'un somptueux costume, s'est réfugié sur un autel surmonté d'une colonnette qui devait porter l'image d'un dieu. Derrière l'autel, et en grande partie dissimulé par lui, gît le cadavre d'une femme. On distingue une expression d'angoisse sur le visage de l'homme qui porte ses deux mains à sa tête comme si, dans son désespoir, il allait s'arracher les cheveux. C'est que, devant lui, il voit déjà s'avancer son cruel destin sous l'aspect de deux personnages menaçants. L'un, un vieillard dont la tête superbe, dans la blancheur de la barbe et des cheveux, rappelle invinciblement le masque tragique², l'autre, un jeune homme à l'allure décidée, au visage ferme, et qui a déjà tiré son glaive. Le vieillard tient dans sa main droite une sorte de baguette longue et aplatie par le bout ; avec cette baguette (sceptre ?) il frappe ou va frapper le suppliant sur lequel il jette un regard plein de haine, et il est manifeste que son compagnon n'attend qu'un signe de lui pour porter le coup fatal.

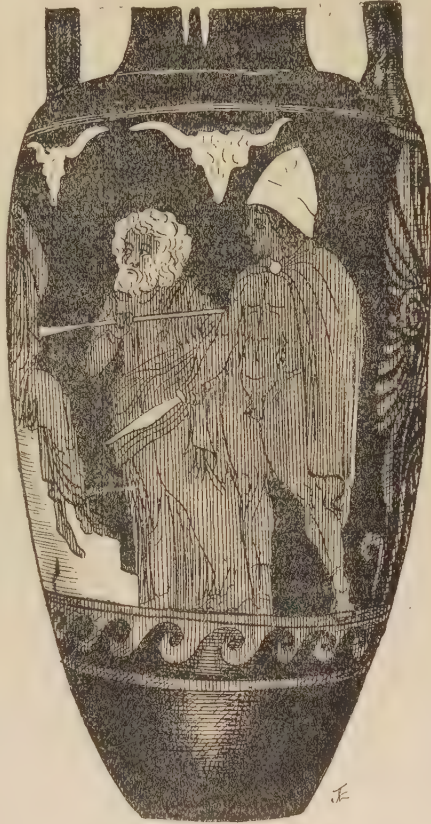


Fig. 66.

centre, sur la même rangée, Eros et Aphrodite « la déesse aux rênes d'or » (v. 693) protectrice de l'Attique avec, en face d'elle, une divinité de son cycle, vraisemblablement Peithô. En bas, le roi Thésée s'approche des suppliants et s'adresse à eux avec bienveillance. Nous aurions sous les yeux la scène v. 551 sq. d'*Œdipe à Colone*. Millingen caractérisait le personnage de gauche comme Polynice ou le messenger de Créon. Nous y pourrions voir, aussi, un doryphore de Thésée ou le messenger qui est allé le chercher dans la ville (v. 297 sq.). Le peintre n'aurait montré qu'Antigone, celle des deux filles d'Œdipe qui est restée auprès de son père, tandis qu'Ismène est allée offrir un sacrifice aux Euménides (v. 507 sq.). Chez Sophocle également, Ismène est absente au moment de l'arrivée de Thésée.

1. N° 1032. La peinture à 27 cm. × 24 cm. Déjà mentionnée par VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 127, et ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 1, s. v. *Oineus*, p. 762, elle a été reproduite pour la première fois par MAYBAUM, *Arch. Jahrb.*, XXIX, 1914, pl. VII = notre fig. 66.

2. MAYBAUM, *a. c.*, p. 96.

M. Petersen regarde cette peinture comme une illustration certaine du dénouement du *second Thyeste*¹. Le cadavre de femme, à l'arrière-plan, nous rappellerait le suicide de Pélopie dans la prison ; incité par Thyeste, Egisthe va frapper Atrée qui, voyant le danger, s'est réfugié sur l'autel de Poseidon². Une telle explication est évidemment séduisante, mais encore faudrait-il ajouter que le décorateur a innové en montrant Thyeste à côté d'Egisthe, puisque, dans la restitution de la tragédie esquissée par M. Petersen, Thyeste, on l'a vu, n'assistait pas à l'expiation. Resteraient, il est vrai, deux difficultés et, d'abord celle que nous avons signalée à propos des autres peintures : comment



Fig. 67.

Thyeste, qui est le cadet, peut-il être imaginé beaucoup plus vieux que son frère ? D'autre part, la tête juvénile qu'on aperçoit derrière l'autel, convient-elle à Pélopie ? Sans doute était-ce là quelques-uns des motifs qui faisaient déclarer à M. Maybaum, sans qu'il s'expliquât davantage, que l'interprétation de cette peinture par *Thyeste* était « insoutenable à un examen plus attentif³ ». Ce jugement, bien

1. PETERSEN, *o. c.*, p. 633.

2. On se souvient que, d'après Hygin, c'est au cours d'un sacrifice au bord de la mer qu'Egisthe tuait Atrée. Selon Petersen, l'objet avec lequel Thyeste frappe ici son frère est le verrou de temple qui figurait sur le vase de Potenza. (?)

3. MAYBAUM, *a. c.*, p. 97.

qu'antérieur à la récente publication de Petersen, ne me paraît pas devoir être modifié.

Maybaum avait rapproché du sujet précédent, celui d'un vase campanien ou lucanien conservé au Musée de Schwerin ¹ (fig. 67). Un vieillard est assis sur un autel, la main droite contre son visage dans un geste de réflexion chagrine ou de muet désespoir. En face de lui, dans une attitude pareillement triste, un homme encore jeune, un roi peut-être, est assis sur un siège recouvert d'une peau de panthère. Entre ces deux personnages, on voit, sur le sol, le corps d'une femme entièrement nue, sauf de luxueuses chaussures. La morte a reçu deux blessures, l'une à la poitrine et l'autre au cou. Maybaum affirmait simplement l'existence de grandes similitudes entre les représentations des deux vases qui se rattacheraient au même drame ; elles en offriraient deux scènes différentes, ou bien, le peintre du vase de Schwerin, interprétant mal un modèle commun, aurait dénaturé le sujet. De ces ressemblances, Petersen a conclu, en se basant sur sa première identification, que nous avons encore ici une illustration du dénouement de *Thyeste* ². Mais, comment expliquer l'absence d'Egisthe, cheville ouvrière de ce dénouement ? Et comment expliquer, surtout, la curieuse intervention opérée, puisque, dans le cas présent, c'est le vieillard (donc Thyeste, selon Petersen ?) qui s'est réfugié sur l'autel ? N'est-il pas sensible, d'ailleurs, que le vieillard n'a rien à craindre de l'homme assis en face de lui, mais que les deux personnages sont unis par un commun sentiment de tristesse ³ ? Au surplus, la femme morte ne vient-elle pas d'être immolée sur cet autel qui est encore taché de sang ⁴ ? Le peintre, dit Pétersen ⁵, ne comprenait plus bien le sujet qu'il représentait ; évitons, nous, de vouloir trop bien le comprendre et d'en juger d'après une idée préconçue. Même si la peinture de Pétersbourg se rattachait au *Thyeste*, il nous paraîtrait singulièrement arbitraire d'y rapporter celle de Schwerin ⁶.

1. *Id.*, p. 92 sq., pl. VI = notre fig. 67.

2. PETERSEN, *o. c.*, p. 633-34.

3. MAYBAUM, *a. c.*, p. 94.

4. *Id.*, p. 93.

5. *O. c.*, p. 636.

6. Nous aurons à revenir plus tard, à propos de l'*Oineus* d'Euripide, sur la peinture de l'Ermitage. Mais signalons dès à présent l'hypothèse suggérée à M. Bieber par ces deux vases énigmatiques de Pétersbourg et de Schwerin (*Skenika*, LXXV^e Berl. Winck.-Progr., 1915, p. 3, n. 2). Cet auteur a proposé d'y reconnaître une *Iphigénie* postérieure à Euripide, et dont le thème eût été analogue à celui de l'*Iphigénie* d'Ennius (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 94 sq.). La morte serait Iphigénie immolée, le vieillard Agamemnon, l'homme barbu Ménélas, et le jeune homme au glaive Achille qui opposait en vain aux Grecs une résistance armée, et qui devait finalement se résigner au cruel sacrifice (Cf. *infr.*, p. 377 n. 4). Cette interprétation n'éclaircit qu'imparfaitement le détail des deux images, et elle postule pour la tragédie inspiratrice, d'après l'exemplaire de l'Ermitage, une solidarité entre Agamemnon et Achille qui n'est attestée par rien, et qui est contredite par les urnes étrusques où est illustrée, croit-on, la courageuse résistance d'Achille (v. *infr.*, l. c.).

CHAPITRE IX

TROILOS

C'est dans les *Cypria* que, à notre connaissance, le meurtre de Troïlos par Achille était raconté pour la première fois ¹. Sophocle avait repris ce sujet ², et nous savons que, d'après lui, Achille s'était mis en embuscade à proximité du sanctuaire d'Apollon Thymbréen, et qu'il y surprenait Troïlos venu à cet endroit pour exercer ses chevaux ³. Plusieurs monuments que leur date rattache sans aucun doute à l'épopée permettent de conclure que, dans les *Cypria*, Polyxène était sortie avec son frère pour se rendre à une source et que, plus heureuse, elle échappait au terrible trépas ⁴. On a tour à tour rejeté ⁵ et accepté ⁶ pour le drame cette participation de Polyxène. Sophocle, en tout cas, avait représenté Troïlos comme un tout jeune adolescent ⁷, et il plaçait à ses côtés un succédané oriental du παιδαγωγός ⁸ qui faisait, semble-t-il, le récit de la catastrophe ⁹.

1. *Ep. Graec. fragm.* (KINKEL), p. 20. Dans l'*Iliade*, XXIV, 257, Troïlos est simplement cité comme un des fils perdus de Priam, et son épithète de ἵππιοχάρμης fait sans doute allusion à ses exploits guerriers. Un des scolastes d'Homère dit que, sur cette épithète, les νεώτεροι ont fondé l'histoire de Troïlos ἐφ' ἵππου διωκόμενος. Certains auteurs pensent, au contraire (cf. GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 672, n. 1), que le qualificatif d'ἵππιοχάρμης se réfère à une histoire analogue déjà existante. V. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 253 et n. 1.

2. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 124 sq. ; PEARSON, *o. c.*, p. 253 sq. Peut-être le Troïlos du comique Strattis était-il une parodie de la tragédie de Sophocle.

3. Sc. II, XXIV, 257 ; EUST., II, p. 1348, 23, et APD., *Epit.*, III, 32, ces deux derniers plaçant le meurtre dans le sanctuaire même. Dans le texte du sc. II, XXIV, 257, qui cite expressément Sophocle, on lit, αὐτὸν ὀχρεῖσθαι ὑπὸ Ἀχιλλέως, que Welcker avait corrigé en λογχισθῆναι (v. aussi VOGEL *Scen. Eur. Trag.*, p. 22) sur la foi d'EUSTATHE, l. c. : λόγχῃ πεσεῖν. Mais le terme ἐνεδρεύσας employé par APOLLODORÉ l., c., (*id.*, DION CHRYS., XI, 77) suggère plutôt λογχισθῆναι qui s'accorde, aussi, avec les monuments figurés (v. PEARSON, *o. c.*, p. 253. Cf. KLEIN, *Euphronios* ², p. 216, n. 1.

4. V. LUCKENBACH, *Jahrbücher f. Class. Philol.*, 11^e suppl., 1880, p. 602 ; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 16 ; KLEIN, *o. c.*, p. 223 sq. ; GRUPPE, l. c. La représentation la plus célèbre est celle du Vase François, *Mon. d. Inst.*, IV pl. 54-55 = REINACH, *Rép.*, I, p. 134.

5. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 603 et 605.

6. PEARSON, *o. c.*, p. 254. KLEIN, *o. c.*, p. 236.

7. F. 562 = 619.

8. Un eunuque, d'après le F. 563 = 620.

9. F. 562 = 619. C'est dans ce fragment que Troïlos est appelé ἀνδρόπαις (παῖδα μὲν τῇ ἡλικίᾳ, ἄνδρα δὲ τῷ φρονήματι, explique le scoliaste de PINDARE, *Pyth.*, II, 121). WELCKER, *o. c.*, p. 125, pense que le pédagogue était peut-être, aussi, chargé du prologue. Est-ce dans le prologue ou dans le récit de la catastrophe que se plaçait le F. 561 = 618 où il est parlé d'une manière péjorative, semble-t-il, de l'union de Pélée avec Thétis ? Selon WELCKER (l. c.), le chœur était composé de prêtres ou de pâtres ; selon PEARSON (p. 254), plutôt des compagnons de Troïlos ou des compagnes de Polyxène.

On a cru parfois que la mort de Troïlos ne devait pas être donnée au théâtre comme un simple incident de guérilla, et que cette tragédie, déjà si fertile en pitié, trouvait un nouveau ressort dans les sentiments d'Achille à l'égard de sa victime ¹. D'après Lycophron, Troïlos était aimé du héros grec, et c'est parce qu'il repoussait ses avances qu'il était immolé par lui sur l'autel d'Apollon où il avait cherché un refuge ². Welcker a vu dans cette histoire non pas un souvenir fidèle mais, du moins, une dérivation de Sophocle : chez ce dernier, Achille aurait frappé Troïlos par méprise, croyant avoir affaire à un véritable guerrier, et ensuite, devant le cadavre de l'enfant, il aurait été saisi de compassion et d'un amour rétrospectif analogue à celui qu'il éprouva pour Penthésilée. Ces sentiments l'amenaient à restituer le corps au lieu de le laisser en pâture aux bêtes, et il était loisible aux Troyens de rendre au malheureux les derniers honneurs ³.

Tout en repoussant la théorie de Welcker comme plus romanesque que convaincante ⁴, M. Pearson se montre pourtant enclin à admettre qu'un thème amoureux n'était pas étranger au drame de Sophocle. On sait, en effet, que le poète Phrynichos avait déjà dit à propos de Troïlos : « le feu de l'amour illumine ses joues empourprées ⁵, » et ce vers, Sophocle, d'après une anecdote, l'aurait cité lui-même, dans un banquet, en l'appliquant à un jeune échanson ⁶. Mais ce trait gracieux ne prouve pas nécessairement, croyons-nous, que Phrynichos eût présenté l'enfant comme un ἐρώμενος ⁷, et rien ne démontrerait, au surplus, que Sophocle avait jugé bon de le suivre sur ce point. Selon une tradition assez ancienne ⁸, la ville de Priam ne devait pas tomber si Troïlos atteignait l'âge de vingt ans ⁹. On pourrait trouver dans cet oracle une explication très suffisante de l'embuscade dressée par Achille, tandis que la mort de l'enfant et les sentiments qu'elle provoquait chez les Troyens, et peut-être aussi chez l'adversaire, étaient

1. O. JAHN (*Tel. u. Troïlos u. k. Ende*, p. 13-14) admettait déjà le thème de l'amour d'Achille pour Troïlos.

2. Lyc., *Alex.*, 307-313.

3. WELCKER, *o. c.*, I, p. 126-28. Selon KLEIN (*o. c.*, p. 235), il y a une allusion au thrène final de la pièce dans HORACE, *Od.*, II, 9, 15 sq. A la déploration sur Troïlos se rattache peut-être le F. 566 = 623 (v. VOGEL, *o. c.*, p. 22, n. 2, et KLEIN, *o. c.*, p. 216, n. 1). On ne saurait, avec WELCKER (p. 126), appliquer cette expression à Achille dont quelqu'un ferait ainsi ressortir la cruauté. Nous n'acceptons pas, non plus, l'opinion de cet auteur voyant dans le F. 564 = 621 une parole du chœur au moment d'aller laver le cadavre sanglant (*o. c.*, p. 128). V. PEARSON, *o. c.*, p. 254, et *infr.*, p. 218.

4. V. déjà LUCKENBACH, *o. c.*, p. 604 et 607 ; KLEIN, *o. c.*, p. 236. Ces deux auteurs voient dans le thème amoureux une innovation des Alexandrins ; le corps de Troïlos était rendu, disent-ils, sur l'intervention d'une divinité.

5. NAUCK, F. 13, p. 723.

6. ATH., XIII, 604, a. (cf. NAUCK, *l. c.*). V. WELCKER, *o. c.*, p. 127, et PEARSON, p. 254.

7. C'est ce que PEARSON (*l. c.*) est enclin, pourtant, à admettre.

8. Au moins aussi ancienne que Sophocle, disent PEARSON (*o. c.*, p. 255) et GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 672, n. 1.

9. *Myth. Vat.*, I, 210.

de nature, semble-t-il, à étoffer convenablement la pièce et à lui donner un intérêt dramatique assez vif.

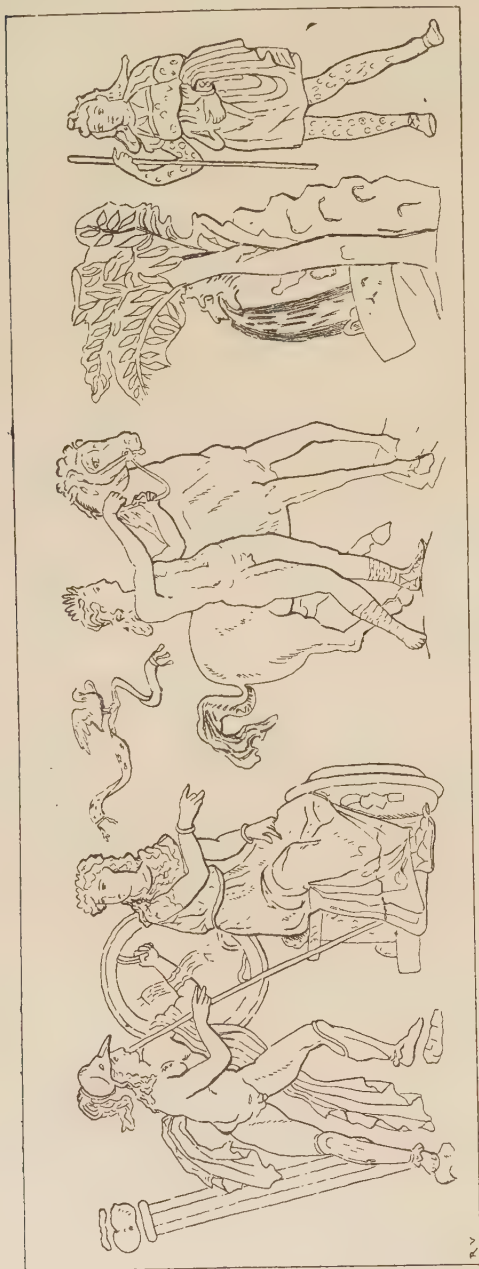


Fig. 68.

Cette célèbre légende est illustrée par un nombre considérable de vases peints qui appartiennent aux diverses périodes de la céramique grecque¹. Si la grande majorité de ces vases, de par leur date, se rattachent incontestablement à l'épopée², la question d'une influence de Sophocle se pose pour certains d'entre eux, pour les cinq peintures à figures rouges de style tardif qui montrent la surprise de Troïlos par Achille³ (fig. 68). Alors que les vases à figures noires qui s'inspirent du même moment de l'action représentent Polyxène auprès de son

1. V. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 600-613. Klein a catalogué (*Euphronios*², p. 213 sq.) une cinquantaine de vases peints illustrant les divers épisodes de l'histoire, embuscade, poursuite, meurtre. Il faut ajouter les monuments du Louvre étudiés par M. POTTIER *Mon. Piot*, XVI, 1909, p. 113 sq.

2. Il est bien entendu que, si M. Pottier attribue (*a. c.*, p. 125) un caractère dramatique à la coupe de l'atelier de Brygos, au Musée du Louvre (*Cat.*, p. 1000, G 154; cf. *Mon. Piot*, *a. c.*, pl. XV, XVI, XVII), qu'il oppose aux monuments antérieurs d'un caractère plutôt épique, il reconnaît simplement par là, dans cette peinture, un esprit nouveau provenant du théâtre, et qu'il n'entend pas rattacher, par son fond même, au *Troïlos* de Sophocle une représentation datée par lui des environs de 480.

3. V. LUCKENBACH, p. 603 et KLEIN, p. 224. Ce sont : A) Vase de la Coll. Fould, à Paris (CHABOUILLET, *Descr. des Ant. du Cabinet Fould*, n° 1367, pl. XIX; JAHN, *o. c.*, pl. III; ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Troïlos*, f. 4 = notre fig. 68). B) Vase de la Coll. de l'Acad. des Sc. de Pétersb. (*Bull.*, XXXIV, 1862, p. 127; *Arch. Anz.*, XXI, 1863, p. 27, n° 72). C) Cratère du Brit. M. (*Cat.*, E 493). D) Vase d'Anzi, de la Coll. Michele de Feis (*Bull.*, 1853, p. 167). E) Vase d'Anzi de la Coll. Fittipaldi (*Bull.*, *ib.*).

frère¹, la jeune fille, ici, est toujours absente, et l'on a vu dans cette particularité un souvenir de la version de Sophocle chez qui, pense-t-on, Troïlos se serait approché du puits auprès duquel son ennemi se dissimulait, afin d'y abreuver son cheval². C'est encore l'absence de Polyxène qui, parmi les nombreuses peintures évoquant la *poursuite de Troïlos*³, a amené Luckenbach à faire un sort à part à une amphore de Florence⁴ qui se rattacherait, non pas à l'épopée, comme les autres monuments offrant le même sujet, mais au drame de Sophocle.

Ces conclusions de Luckenbach ont été vivement critiquées par Vogel⁵. Sans attacher aucune importance au critérium de Polyxène absente, cet auteur estime que la persistance du motif de la fontaine sur les peintures de vases de basse époque fait ressortir la fidélité à la tradition de l'épopée où Polyxène, on s'en souvient, allait puiser à une source voisine de la ville, alors que le Troïlos de Sophocle était sorti des murailles pour le soin de ses chevaux et pour un exercice équestre⁶.

1. V. KLEIN, *o. c.*, p. 223-24.

2. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 603 et 605.

3. V. KLEIN, *o. c.*, p. 228-230.

4. *Bull.*, XLII, 1870, p. 185, n° 18 ; n° 24 ap. KLEIN, *o. c.*, p. 229. Cf. LUCKENBACH, *o. c.*, p. 606-607.

5. *Sc. Eur.*, *Tragöd.*, p. 23.

6. KLEIN (*Euph.*,² p. 234, n. 1) s'accorde avec Vogel pour faire peu de cas du principe de discrimination établi par Luckenbach. Partant, de son côté, du principe que, dans l'épopée, Troïlos et Polyxène étaient sortis pour se rendre à une source, tandis que, chez Sophocle, Troïlos s'éloignait des remparts afin d'exercer ses chevaux, et était surpris et tué dans le téménos d'Apollon, Klein a conclu, de cette différence jugée capitale, que, parmi les peintures de style ancien illustrant la mort de Troïlos, on pouvait rattacher au drame les trois suivantes : A — Hydrie de l'ancienne collection Roger (JAHN, *o. c.*, pl. II). B — Coupe d'Euphronios du Musée de Pérouse (peinte par Onésimos, dit HARTWIG, *Meisterschalen*, p. 530 ; v. fig. KLEIN, *o. c.*, p. 214, 215 et 220 ; RAYET-COLLIGNON, *Hist. de la Céram. Grecque*, p. 171, f. 70 ; HARTWIG, *Meistersch.*, pl. LVIII et LIX, 1, POTTIER, *Mon. Piot*, 1909, p. 131-32, f. 7 et 8.) C — Hydrie du Brit. Mus., 473 (*Arch. Zeit.*, XIV, 1856, pl. XCI, 3, 4 = REINACH, *Rép.*, I, p. 385, 2). On y voit le quadrigé avec lequel Troïlos se livrait à ses exercices équestres et d'où Achille vient de l'arracher brutalement (selon Klein, en effet, p. 234, un des revers de la coupe d'Euphronios suppose, lui aussi, le char, mais l'interprétation est douteuse car les *traits* admis par Klein, sont peut-être simplement des longes). Sur A et B, Achille frappe sa victime sur l'autel même d'Apollon, et l'on voit, sur C, le meurtre accompli : le corps de Troïlos est étendu sur l'autel et Achille brandit la tête coupée au devant des Troyens qui arrivent à la rescousse. Klein estime que ces peintures présentent la légende avec une concision toute dramatique ; la coupe d'Euphronios, en particulier, dénoterait une vive empreinte de la tragédie, avec ses trois motifs qui se succèdent comme autant d'épisodes du drame, la scène de l'armement des Troyens qui semble directement inspirée du théâtre, et la stychomythie que l'on croit entendre entre Pâris et Hector (*o. c.*, p. 218 et 237. Ces dernières identifications sont de l'imagination de Klein ; v. HARTWIG, *Meistersch.*, p. 536). On ne peut accepter cette théorie de Klein qui, d'ailleurs, a été combattue par VOGEL, *o. c.*, p. 22-23, (il la connaissait déjà par la première édition d'*Euphronios*, comme la connaissait déjà Luckenbach qui, *o. c.*, p. 608, s'oppose, à propos de A, aux affirmations de Klein). Observons que Troïlos apparaît déjà en cavalier, sinon en conducteur de char, sur le *Vase François*, et qu'une autre peinture archaïque (REINACH, *Rép.*, II, 113, 1), évoque déjà le meurtre sur l'autel. Au surplus, la chronologie interdit de mettre les trois peintures signalées plus haut en rapport avec l'œuvre d'un poète dont l'activité littéraire n'est pas attestée avant 468,

Ces objections de Vogel nous paraissent dénuées de fondement. N'est-il pas vraisemblable, d'abord, que les représentations de date tardive se rattachent moins à l'épisode d'une épopée déjà bien lointaine qu'à la tragédie qui avait dû en propager le souvenir ? En outre, si nous jugeons nous-même le critérium de Luckenbach sans grande valeur — car il n'est nullement établi que Polyxène ne figurait pas dans le drame de Sophocle ¹, et l'absence de la jeune fille ne saurait donc, par suite, constituer une preuve de l'action de ce poète ² — il nous semble que le critérium de Vogel ne pourrait opposer un obstacle bien sérieux. N'est-il pas admissible, en effet, que les peintres postérieurs, même en procédant d'une tradition renouvelée par la tragédie, aient conservé un motif qui était fourni par les modèles artistiques du passé ? Et surtout, est-il absolument certain que le motif de la fontaine avait été rejeté par Sophocle ? Peut-être jugera-t-on que le fragment 564 = 621 y fait une allusion assez nette ³, encore qu'il soit impossible de préciser si Troïlos accompagnait Polyxène à la source, comme dans l'épopée, ou s'il s'en approchait seul. La représentation de cette fontaine sur les cinq vases peints précités n'est donc pas nécessairement une marque propre de la tradition épique ⁴. La fontaine, d'ailleurs, pouvait fort bien se trouver au voisinage de l'autel d'Apollon auprès duquel Sophocle, selon le scoliaste d'Homère ⁵, avait localisé le meurtre de l'enfant Troïlos.

et ne saurait guère avoir commencé avant 475. Klein considère A et C, qui sont à figures noires, comme appartenant à la période où la technique à figures rouges était déjà en faveur, et comme contemporains de B. Mais son opinion sur A et C est fort contestable (VOGEL, *o. c.*, p. 23), et B ne peut être postérieur à 470. Cf. *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 24, n. 47 ; DUEMLER, *Bonner Studien*, p. 87 ; HARTWIG, *Meisterch.*, p. 535. Ce qui reste, pourtant, des observations de Klein, c'est que, par opposition aux monuments archaïques, des vases peints comme B ont un caractère dramatique et peuvent déjà refléter l'esprit de la tragédie. Il en est de même de la représentation de la mort de Troïlos sur une coupe à figures rouges du Louvre, attribuée à l'atelier de Brygos et que M. Pottier date des environs de 480 (*v. supr.*, p. 216, n. 2).

1. Pearson, on l'a vu (*supr.*, p. 214, n. 6) incline à admettre Polyxène chez Sophocle. Le F. 564 = 621 n'est d'ailleurs pas, à cet égard, aussi probant qu'il le pense, car le vers pourrait se rapporter à Troïlos et à quelque autre compagnon, peut-être au pédagogue. Nous pencherions à placer ce vers dans le récit final.

2. Fût-il établi, d'ailleurs, que Polyxène jouait un rôle chez Sophocle, son absence sur les peintures de style tardif ne serait nullement une preuve décisive contre l'influence du drame, et en faveur de l'influence de l'épopée, puisque Polyxène figurait aussi dans les *Cypria*. Quelques peintures dépendant de l'épopée ont omis la jeune fille ; nous devrions attribuer de même à la fantaisie de l'artiste, à des considérations techniques ou à l'influence de certains modèles l'omission de Polyxène dans les peintures dépendant de la tragédie. L'influence des œuvres d'art peut être, parfois, considérable ; c'est ainsi qu'une amphore corinthienne archaïque nous montre la *poursuite de Troïlos* conque sur le modèle de la *poursuite de Penthésilée* par Achille, telle qu'elle est représentée sur une amphore de Chalcis (*v. LOESCHKE, Bildliche Tradition, Bon. Stud.*, p. 248 sq. f. 6 et 7).

3. Cf. PEARSON, *o. c.*, p. 254.

4. De même que l'autel n'est pas la marque propre de la tradition dramatique ; *v. supr.*, p. 217, n. 6.

5. Sc. *Il.*, XXIV, 257.

CHAPITRE XII

TYRO

Tyrô est déjà mentionnée, au chant deuxième de l'*Odyssee*, parmi les Achéennes aux belles tresses ¹ ; elle apparaît aussi à Ulysse dans le cortège des ombres, et son destin romanesque est rappelé en quelques vers. La fille de Salmoneus s'enamoura du divin Enipeus, le plus beau des fleuves. Comme elle errait le long de ses ondes, Poseidon la vit et s'approcha d'elle sous l'aspect de son amant ; une vague pourpre, haute comme une montagne, enveloppa le dieu et la jeune mortelle dans une immense grotte d'eau. Ainsi furent conçus Pélías et Néleus que Poseidon, se révélant, recommanda aux soins de leur mère, et qui devinrent de puissants chefs. Tyrô, après cette aventure, donna à Crétheus, son époux, trois fils, Aisôn, Phérès et Amythaôn ².

Tandis que Lucien a reproduit la légende homérique telle quelle ³, d'autres écrivains ⁴ la présentent sous une forme sensiblement différente. La fille de Salmoneus a exposé les deux enfants qu'elle a eus dans une auge ou corbeille en manière de σάχη ⁵, et les jumeaux abandonnés ont été retrouvés et élevés par un pâtre ⁶. Cependant, la

1. *Od.*, II, 119 sq.

2. *Od.*, XI, 235 sq.

3. *D. mar.*, 13.

4. V. notamment *Apd.*, *Bibl.*, I, IX, 8 ; *Diod.*, IV, 68 ; *Sc. Lyc.*, 175.

5. *Ar.*, *Lys.*, 138 et sc. ; v. F. 596 = 657.

6. Selon *Apd.* (*l. c.*), le pâtre était un ἵπποφορβός. Une cavale du troupeau ayant meurtri de son sabot le visage d'un des enfants, il le nomma Pélías, de πελῖός, tandis que l'autre recevait le nom de Néleus. A ces mêmes détails relatifs à Pélías, le scol. *Il.*, X, 334 et *Eustr.*, *Od.*, p. 1681, 55 ajoutent que Néleus fut nourri par une chienne qui avait perdu ses petits, d'où le nom de l'enfant pris en pitié par l'animal. *ELIEN* (*V. Hist.*, 12, 45) dit que Pélías fut allaité par une jument. D'après Ménandre, qui s'est certainement souvenu de la pièce de Sophocle ; *Epitrepontes* 108-116 (*E. Capps, Four plays of Men.*, p. 60 sq.), le berger était un chevrier (cf. F. 594). Cette fable de jumeaux, nés d'un dieu et d'une mortelle, qui sont exposés, allaités par un animal, recueillis par un berger, reconnus — et qui plus tard, d'ailleurs, se querellent, v. *Apd.*, *Bibl.*, I, IX, 9 — présente de nombreux points de ressemblance avec l'histoire de Romulus et de Rémus. On a supposé que le mythe grec, illustré par Sophocle, était la source du mythe romain. Q. Fabius Pictor l'aurait emprunté à l'historien grec Dioclès de Péparéthos qu'il semble avoir suivi pour divers détails de son histoire romaine. Selon *PLUTARQUE* (*Rom.*, 3), Romulus et Rémus étaient également exposés dans une σάχη. V. C. *TRIEBER, Die Romulus- und Rémus-Mythe*, *Rh. Mus.*, XLIII, 1888, p. 568 sq. Une terre cuite de Tanagra nous montre Pélías et Néleus abandonnés par Tyrô sur le lit même du fleuve Enipeus (v. *Arch. Jahrb.*, VI, 1891, pl. II, p. 61 sq., et *infra*, p. 225).

malheureuse est persécutée par une marâtre, Sidéro, qui lui inflige les traitements les plus rigoureux ¹. Elle traîne ainsi une existence infortunée jusqu'au moment où ses deux enfants, ayant grandi, retrouvent leur mère et tirent vengeance de sa persécutrice. Vainement celle-ci cherche un refuge dans le sanctuaire d'Héra ; elle y est poursuivie et massacrée près des autels ².

Voilà l'histoire douloureuse et tragique dont la première mise en œuvre littéraire, sinon l'invention, remonte certainement à Sophocle qui avait composé deux tragédies sur le mythe de Tyrô ³. Si la matière même d'une de ces tragédies demeure fort hypothétique ⁴, on peut, dans une certaine mesure, reconstituer l'intrigue de l'autre. Non seulement elle a inspiré le récit que nous venons de rappeler, mais quelques auteurs anciens nous donnent sur elle des témoignages précis, et on en trouve un curieux souvenir dans la littérature romaine ⁵ ;

1. APD. et DIOD., *l. c.* Salmôneus avait épousé Sidéro après la mort d'Alcidice, la mère de Tyrô. D'après Apollodore dont le récit est, d'ailleurs, assez confus (v. PEARSON *Fragm. of Soph.*, II, p. 271), Tyrô, quand elle fut séduite par Poseidon, était élevée chez son oncle paternel Crétheus, car Salmoneus son père était déjà mort. Diodore ne dit rien de la tutelle de Crétheus, mais, chez lui aussi, Tyrô est séduite après la mort de son père. Dans la narration des deux mythographes, les rigueurs de Sidéro semblent avoir été simplement les sévices traditionnels d'une marâtre, et n'avoir eu aucun rapport avec la faute de la jeune fille. Il ne devait pas en être de même chez Sophocle ; le tragique, au surplus, devait placer la séduction de Tyrô du vivant de son père (v. ENGELMANN, *Arch. Stud. zu d. Tragik.*, p. 47 ; PEARSON, *o. c.*, II, p. 273). Apollodore et Diodore parlent également du mariage ultérieur de Tyrô avec Crétheus, en s'inspirant des données d'Homère, mais on verra que ce trait était également fourni par Sophocle. Tandis qu'Apollodore localise toute l'histoire en Thessalie, Diodore place l'intrigue avec Poseidon à Elis. Il est probable que Sophocle faisait aussi d'Elis le théâtre de l'action ; v. PEARSON, *o. c.*, p. 273 et F. 649. Ce fragment est un reste de papyrus publié d'abord par GRENFELL et HUNT, *Hibeh Pap.*, I, p. 17, et daté approximativement des années 280-240 av. J.-C. On trouvera dans la note de PEARSON (*o. c.*, II, p. 275) les raisons qui ont déterminé Blass — approuvé par WEIL, *Journ. des Sav.*, 1906 p. 513 — à y reconnaître des restes de *Tyrô*. Certains passages attestent un dialogue, et il semble bien que, au v. 43, ce soit Tyrô qui s'adresse à l'un de ses fils. La restitution de Πελίας, au v. 52, n'est malheureusement pas certaine. Le v. 26, s'il est, comme on le pense, relatif au chœur, infirmerait l'hypothèse de WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 315) sur la possibilité d'un chœur masculin. Par deux fois (v. 9 et 37) on mentionne un songe épouvantable, et peut-être est-il question (v. 39) d'aller en dissiper la mauvaise influence dans les eaux courantes de l'Alphée.

2. APD., sc. LYC., *l. c.*

3. V. NAUCK, p. 272 ; PEARSON, *o. c.*, II, p. 270 sq. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 44 sq. ; G. E. RIZZO, *Mem. d. R. Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti di Napoli*, IV, 1917, p. 135 sq. ; 148 sq.

4. La *seconde Tyrô* est attestée par le scol. d'ARISTOPHANE, *Ois.*, 275 (v. NAUCK, F. 593 = 654) WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 316), n'y voyait qu'une réédition de la première, pièce. ENGELMANN (*o. c.*, p. 45) a repris l'idée formulée par Hartung que le sujet de *Tyrô B* = HYG., *f.* 60 ; cf. *fab.* 239 et 254. Pearson suppose (*o. c.*, II, p. 274) que la tragédie pouvait être relative à la partie la plus ancienne des aventures de l'héroïne, aux circonstances de sa séduction par Poseidon. Dans ce cas, le F. 592 = 653 dont on n'a fourni, selon lui, aucune explication satisfaisante par rapport à *Tyrô A*, serait un conseil donné à Tyrô de garder le secret sur sa mésaventure. Pearson reconnaît, d'ailleurs, qu'il est bien difficile de revenir sur le verdict de NAUCK, p. 272 : « *differentiam (fab.) rimari nunc non licet* ».

5. Sur le *Nelei carmen*, œuvre anonyme qui, semble-t-il, remonte à l'époque de Livius Andronicus, et dont il subsiste quelques rares fragments, v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 629-31 ; cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 48. Astydamas le jeune (NAUCK, p. 777) et Carcinus (NAUCK, p. 799) avaient composé des tragédies sur Tyrô, mais il est vraisemblable

enfin, si les œuvres d'art sont assez rares qui se rattachent sûrement à cette pièce, il en est une, au moins, dont l'intérêt est capital à tous égards, et qui fournit de précieuses indications sur l'œuvre littéraire d'où elle dérive.

Il est probable que la tragédie de Sophocle commençait au moment où Pélías et Néleus étaient informés de leur véritable condition par l'homme qui les avait recueillis, et où ils partaient à la recherche de leur mère ¹, après avoir reçu les objets qui devaient servir à les faire reconnaître, la *σκάφη* où ils avaient été laissés et sans doute, aussi, quelques menues parures ². Venait ensuite l'exposition des longs malheurs de Tyrô et des cruautés de Sidérô, la marâtre au cœur d'airain qui faisait pleinement honneur à son nom ³. La blanche Tyrô, au teint de lait ⁴ et à la chevelure délectable ⁵, apparaissait les cheveux rasés comme une esclave, et son tendre visage portait la marque des coups de sa haineuse ennemie ⁶. Ici déjà, Tyrô devait faire entendre des plaintes émouvantes, comme elle en faisait certainement entendre encore dans l'entrevue postérieure avec ses deux enfants ⁷. Peut-être y avait-il alors une scène violente entre Tyrô et sa marâtre, celle-ci lui reprochant ses prétendues fautes et essayant de justifier sa conduite envers elle ⁸. Cependant, un événement de mauvais augure que venait raconter un témoin ⁹, faisait présager la vengeance : au cours d'un festin qui avait lieu, des serpents s'étaient glissés jusque sur la

que ces œuvres n'ont exercé qu'une minime influence sur la tradition (v. PEARSON, *o. c.*, II, p. 271).

1. ENGELMANN (*o. c.*, p. 48) attribue le prologue à l'ἵπποφορβός. Les deux adolescents devaient venir le rejoindre, Néleus étant *κωφὸν πρόσωπον*, comme Pylade au début de l'*Electre* de Sophocle. Rizzo estime (*a. c.*, p. 148) que Néleus et Pélías jouaient un rôle important dans cette première scène.

2. F. 596 = 657 ; ARIST., *Poét.*, c. 16 : ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης ἡ ἀναγνώρισις γίγνεται. Mais la *σκάφη* ne pouvait être un indice suffisant de leur rang ; MÉNANDRE (*Epit.*, 114), parle d'un *πηρίδιον γνωρισμάτων*, d'un sac où étaient assemblés les signes de reconnaissance, et ce détail paraît bien remonter à Sophocle. Le pâtre devait leur remettre, avec la *σκάφη*, les *crepundia* qu'il avait recueillis sur eux (v. PEARSON, *o. c.*, II, p. 273 et Rizzo, *a. c.*, p. 146-147, qui compare *Ion*, 20 sq., 1395 sq.).

3. Cette façon de nous exprimer ne signifie pas que nous adoptions, pour le F. 597 = 658, les corrections de Cobet *ὡς κεκλημένη... καὶ φρονούσα*. Avec le texte de Nauck et Pearson, le nom de la marâtre est mis en rapport avec l'humeur belliqueuse de Sidérô qui n'hésite pas à brandir le glaive. Selon Rizzo (*a. c.*, p. 149), ces deux vers appartenaient à la fin de la pièce, au moment où les adolescents s'apprêtaient à tuer Sidérô.

4. F. 446 = 648. Ce fragment, rapporté à tort au *Pélías* = *Rhizotomes* de Sophocle par NAUCK p. 238, appartient sans aucun doute à *Tyrô*, la tragédie étant désignée, comme il arrive parfois, par le nom d'un des personnages. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 49 et PEARSON, *o. c.*, II p. 274. Peut-être aussi était-il fait allusion à cette complexion de Tyrô au v. 2 du F. 649 ; v. PEARSON, n. 2 au F. 649.

5. PIND., *Pyth.*, IV, 136.

6. POLL., IV, 141. WELCKER (*o. c.*, I, p. 314 n. 2) rappelle avec raison les vers d'APOLLON., I, 813 sq.

7. Rizzo, *a. c.*, p. 149.

8. ENGELMANN, *o. c.*, p. 47, à propos du F. 590 = 651. L'auteur compare cette scène à celle entre *Electre* et *Clytemnestre* chez Sophocle ; il estime, d'ailleurs, que le caractère de Sidérô ne devait pas être sans analogie avec celui de *Clytemnestre*.

9. ENGELMANN, *o. c.*, p. 48.

table ¹, prodige particulièrement significatif si le repas au cours duquel il se produisait était, comme on l'a pensé, celui que Salmôneus offrait aux deux jeunes inconnus arrivés dans son palais ². Nous savons par un témoignage ancien que la reconnaissance ne se produisait qu'à la fin de la tragédie ³, mais en quel lieu et de quelle manière ? Welcker, s'inspirant d'une des célèbres épigrammes de Cyzique ⁴, plaçait la reconnaissance dans la demeure de Salmôneus où il imaginait que Tyrô était gardée prisonnière ⁵. Cette opinion doit être définitivement rejetée, car il est prouvé par les monuments figurés que la scène se déroulait près d'un puits où la malheureuse était venue chercher de l'eau comme une véritable esclave ⁶. C'est là que Nèleus et Pélidas la rencontraient, à leur sortie du palais, et, comme avertis par une voix secrète, ils s'arrêtaient à plaindre le triste sort de cette femme qui semblait née pour un meilleur destin. Emue par la commisération des généreux étrangers, Tyrô devait leur raconter sa douloureuse histoire, sa confiance étant excitée, avec son attendrissement mélancolique, par l'idée que les enfants abandonnés par elle avaient à peu près, s'ils vivaient encore, l'âge de ces beaux adolescents. Tyrô, en se penchant sur le puits, avait pu voir s'y refléter son image ; aussi est-ce au début de cette scène que nous serions tenté de rattacher son admirable lamentation sur sa chevelure perdue ⁷ : « Je suis triste comme la jeune cavale, lorsque les pâtres l'ont traînée dans l'écurie et qu'une main cruelle a défloré le blond duvet de son encolure. Dépouillée, elle revient à la prairie, elle veut, comme autrefois, boire au ruisseau, et le miroir de l'onde lui montre le honteux ravage de sa crinière. Hélas ! un cœur irapitoiable serait touché de pitié, à la voir s'enfuir

1. F. 599 = 660. Tout en faisant observer que ce fragment pourrait se rapporter à la seconde *Tyrô*, ENGELMANN (*o. c.*, p. 46) incline cependant à l'attribuer à la première tragédie ; il compare encore *Electre* où le songe de Clytemnestre, raconté sur la scène, annonce le prochain revirement du sort. Blass rattachait ce prodige au songe dont il est question dans le F. 649 (*v. supr.*, p. 220, n. 1), comme, d'ailleurs, il voyait un autre souvenir de ce songe dans le F. 600 = 661. V. là contre les notes de Pearson à ces divers fragments.

2. PEARSON, *o. c.*, II, p. 272, et note au F. 660. Cf. NAUCK, 605 = 666. WELCKER (*o. c.*, I, p. 314) déduisait déjà de ce dernier fragment que Salmôneus recevait à sa table les deux voyageurs.

3. Sc. EUR., *Or.*, 1691.

4. *Anth. Pal.*, III, 9. Le temple d'Apollon à Cyzique date de l'époque de Ptolémée Philadelphe, vers 295 av. J. C. Les reliefs sculptés sur les colonnes représentaient les exemples les plus fameux de l'amour filial. Les épigrammes de longueur inégale qui décrivent ces reliefs n'étaient certainement pas destinées à être gravées sur les *στυλοπινάκια*. Elles semblent appartenir au genre littéraire des *ἐκφράσεις*, et sont probablement d'une date postérieure. V. Rizzo, *u. c.*, p. 136, et n. 7.

5. WELCKER, *o. c.*, I, p. 313-14. Welcker voyait aussi dans le F. 599 = 660 un trait se rattachant à la description de la prison de Tyrô. Là contre, PEARSON, *o. c.*, II p. 272, et note au F. 660.

6. ENGELMANN, *o. c.*, p. 50 ; Rizzo, *u. c.*, p. 148-49. On trouvera plus loin (p. 224, n. 9) la liste et la description des monuments qui représentent la rencontre au puits. Au sujet des rapports entre le relief de Cyzique et Sophocle, v. Appendice III.

7. F. 598 = 659.

pour cacher sa honte et, transportée de douleur, pleurer la chevelure qu'on lui a enlevée ¹ ! »

La reconnaissance se produisait ou s'achevait grâce à l'auge ou corbeille dans laquelle les enfants avaient été jadis exposés ², et sans doute, aussi, grâce aux γυναικίσματα dont ils avaient été munis ³. Tyrô était transportée de bonheur, et elle triomphait de la vengeance toute proche à tel point qu'un de ses fils devait modérer son exaltation ⁴. Les deux jeunes gens prenaient la résolution solennelle de tuer Sidérô et de délivrer leur mère ⁵; et bientôt, un messenger venait raconter l'exécution de leur dessein ⁶.

Salmôneus était certainement conçu comme encore vivant par Sophocle, car on eût mal compris que l'autorité de Sidérô se fût maintenue si elle n'avait été appuyée par lui ⁷. Suborné par sa femme, il avait acquiescé à des rigueurs que la faute de sa fille lui paraissait rendre légitimes, et peut-être même s'y était-il associé ⁸. Il fallait ouvrir les yeux à cet égaré et amener la réconciliation de tous. Tel était le rôle de Poseidon, qui apparaissait comme θεὸς ἀπὸ μηχανῆς et qui justifiait complètement Tyrô en révélant sa paternité ⁹. Après avoir éclairci le passé, le dieu devait aussi, comme il arrive fréquemment, décider de l'avenir; sans doute prescrivait-il à Salmôneus d'unir Tyrô à son plus jeune frère Crétheus, et peut-être annonçait-il que Pélias et Néleus jouiraient désormais d'un rang conforme à leur haute naissance ¹⁰.

Le plan général de cette tragédie fait suffisamment ressortir

1. Traduction de H. WEIL, *Etudes sur le Drame antique*, p. 220. V., sur le texte du fragment, les remarques de WEIL, *Rev. Et. Grecques*, III, 1890 p. 339-40. Au dialogue entre Tyrô et les jeunes gens pourrait se rattacher le F. 602 = 663. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 46.

2. ARIST., *Poét.*, 16.

3. V. *supr.*, p. 221, n. 2.

4. F. 601 = 662. Cf. ENGELMANN (*o. c.*, p. 46) qui compare, dans *Electre*, la scène entre Electre et Oreste. Il faut, dans ce fragment, considérer τελευτήσαντα comme un accusatif neutre pluriel.

5. C'est peut-être à la dernière partie de cette scène que se rattache le F. 597 = 658. V. RIZZO, *a. c.*, p. 149.

6. ENGELMANN, *o. c.*, p. 48; RIZZO, *a. c.*, p. 150.

7. ENGELMANN, *o. c.*, p. 47; PEARSON, *o. c.*, II p. 273.

8. V. *Epigr. de Cyzique*; ENGELMANN et PEARSON, *l. c.*

9. ENGELMANN, *o. c.*, p. 46 et 51; PEARSON, *l. c.*, Poseidon figure, d'ailleurs, sur le relief Czartoryski; v. *infr.*, p. 224, n. 9. Trois fragments (592 = 653; 603 = 664; 604 = 665) ont été rapportés par ENGELMANN (*o. c.*, p. 47) à cette dernière scène, 603 étant une reconnaissance de la vérité par Salmôneus, 604, une protestation qu'il a péché par ignorance et non par méchanceté, 592, la recommandation qu'il fait à un tiers de jeter désormais sur tout le voile du silence. On pourrait aussi, d'après Engelmann, attribuer ces trois fragments à Poseidon cherchant à calmer la douleur et le dépit de Salmôneus. On a douté, d'ailleurs, que 592 appartint à Tyrô A (v. *supr.*, p. 220, n. 4), et, si WELCKER (*o. c.*, I, p. 315) attribuait déjà à Salmôneus (ou au chœur) le F. 603, il attribuait 604 à Tyrô justifiant l'exposition des enfants ordonnée par Poseidon, et 592 à l'un des deux fils, dans la scène de reconnaissance.

10. V. *Od.*, XI, 256-57; MEN., *Epitr.*, 116. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 47; PEARSON, *o. c.*, II, p. 273.

son caractère romanesque, assez nouveau chez Sophocle¹, et qui l'apparente à certains drames d'Euripide². C'est ainsi que, dans *Ion*, la Pythie remet au héros la corbeille dans laquelle il fut jadis exposé et lui ordonne de chercher sa mère³; la reconnaissance s'effectue par le moyen de cette corbeille et des objets qu'elle contenait, et elle a lieu, de même, dans la dernière partie de la tragédie⁴. La ressemblance est encore plus grande avec *Antiope* et surtout avec *Hypsipyle*, deux œuvres qui exaltent, comme Tyrô, le bienfait envers leur mère d'enfants abandonnés ou séparés d'elle, et où l'action se développe aussi du malheur à la joie⁵. L'allusion à *Tyrô* qu'on relève dans *Lysistrata*⁶ prouve que le souvenir de cette tragédie devait être bien vif encore en 411⁷; elle est probablement un peu antérieure à 414⁸, et appartient à la fin de la carrière de Sophocle.

La rencontre de Tyrô avec ses deux fils, auprès du puits où elle venait chercher de l'eau, est représentée sur une série de miroirs étrusques et sur une situle de bronze⁹. Nous ne pouvons insister sur ces œuvres

1. WELCKER, *o. c.*, p. 316.

2. Rizzo, *a. c.*, p. 150 sq.

3. *Ion*, 1320 sq.

4. *Ion*, 1395.

5. Sc. EUR., *Or.*, 1691.

6. *Lys.*, 137 sq.

7. V. Rizzo, *a. c.*, p. 151. Comme l'apprend une scolie des *Grenouilles*, v. 53, *Hypsipyle* et *Antiope* sont elles-mêmes de peu antérieures à 405.

8. Au v. 275, des *Oiseaux*, Aristophane a parodié un passage de *Tyrô* B (v. F. 593 = 654). Que la seconde *Tyrô* soit une réédition de la première ou une nouvelle tragédie sur la même héroïne (v. *supr.*, p. 220, n. 4), 414, date des *Oiseaux*, terminus ante quem de cette pièce, constitue, à plus forte raison, celui de la tragédie précédente (cf. PEARSON, *o. c.*, II, p. 274).

9. Ces monuments ont été étudiés par ENGELMANN (*o. c.*, p. 40 sq.), et, avec plus de détails, par Rizzo (*a. c.*, p. 137) qui a complété la série, telle que nous la donnons ici : A — Miroir étrusque de l'ancienne coll. Borgia à Velletri, actuellement au Musée de Naples (GERHARD, *Etr. Sp.*, II, pl. CLXX; ENGELMANN, f. 17; Rizzo, f. 3). Le nom des trois personnages est donné par une inscription, *Nele, Turia, Pelias*, ce dernier portant la *σάφης*. Tyrô, un vase à la main, s'avance vers un puits; sur la margelle est un buste avec l'inscription *Flere*. Ce mot est une désignation générique = *simulacrum*; l'image est celle d'une divinité locale ou de la divinité du puits. B — Miroir de l'ancienne coll. Falcioni à Viterbe, actuellement Mus. Gregoriano Etrusco du Vatican (GERHARD, *Etr. Sp.*, V, pl. XCIX; ENGELMANN, f. 16; Rizzo, f. 4) Le relief, d'une plus grande valeur artistique que le précédent, représente le même sujet. L'un des jeunes gens porte le *σάφης* suspendue à une corde. *Flere* est remplacé par un buste d'Hermès au pétasos ailé. Au fond, deux colonnes représentant le temple de Héra. Trois autres miroirs C, D, E (GERHARD, *o. c.*, IV, pl. CCCLI, 1 à 3; l'exemplaire C est au Louvre, v. DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, II, p. 54, n° 1748 = Rizzo, f. 5) offrent la même scène, mais l'artiste ne semble pas avoir compris le sujet qu'il copiait. Tyrô est remplacée par une figure nue qui porte la situla, et chacun des adolescents est muni d'une *σάφης* de forme peu reconnaissable. F — relief d'une situle de bronze, de la collection Czartoryski (*Gaz. Arch.*, 1881-82, pl. I-II, p. 6 sq.; ENGELMANN, f. 15; Rizzo, f. 6; S. REINACH, *Rép. des reliefs*, II, p. 125, 1). J. DE WITTE (*Gaz. Arch.*, l. c.) y voyait la rencontre de Poseidon avec Amymone en présence de Lynceus, Danaos et Hypermnestra. ENGELMANN (*o. c.*, p. 41) a critiqué avec raison, me semble-t-il, cette interprétation, et il est suivi, au moins sur les points essentiels, par Rizzo (*a. c.*, p. 140). Tyrô, qui va plonger sa cruche dans le puits, regarde fixement un de ses enfants qui, lui aussi, se tient près du puits, avec la *σάφης* sur l'épaule. Placé derrière Tyrô et la touchant de la main, Poseidon assiste celle qu'il a jadis séduite. Le personnage couronné, situé à gauche, serait Salmô-neus et le jeune homme qui le suit, où de Witte reconnaissait à tort une femme, serait

qui nous entraîneraient hors du domaine de la céramique. Notons seulement que la provenance de ces miroirs ne saurait infirmer leur valeur documentaire car ils dérivent certainement de modèles grecs inspirés par la tragédie et nous retrouverons bientôt sur d'autres monuments la même localisation de cet épisode célèbre.

Jusqu'à ces dernières années, on ne connaissait d'autre œuvre grecque susceptible d'être rattachée au drame de Sophocle qu'une terre cuite de Tanagra ¹. Et encore cette terre cuite ne reproduit-elle qu'une situation antérieure au drame, et qui était simplement rappelée au cours de l'action. On voit, en effet, une jeune femme assise sur un rocher, au bord d'un fleuve; tristement, elle regarde une petite *σκάφη* livrée au flot, et dans laquelle sont deux jumeaux enveloppés de langes. Nul doute que nous n'ayons sous les yeux Tyrô confiant ses enfants aux ondes de l'Enipeus qu'elle tiendra pour leur père jusqu'au jour où Poseidon révélera sa paternité.



Fig. 69.

Tout récemment, E. Galli a cru reconnaître un autre souvenir de Sophocle sur une amphore apulienne du Musée de Naples qui offrirait la copie d'un original attique de la fin du ^v^e siècle (fig. 69). La scène est analogue, d'après l'auteur, à celle des miroirs étrusques et représente la réunion au puits de Tyrô et de ses enfants ². On relèvera encore une allusion à ce puits sur un dernier monument, dé-

Crétheus, le futur époux de Tyrô. Rizzo (p. 140) fait des réserves sur ces deux dernières identifications d'Engelmann. G — Plaçons ici, enfin, un dernier miroir étrusque, du Musée Grégorien (GERHARD, *o. c.*, IV, pl. CCCV; Rizzo, f. 7), monument apparenté aux précédents miroirs, au point de vue technique, mais qui représente un moment postérieur de l'action. La reconnaissance a déjà eu lieu, et Tyrô raconte ses malheurs à ses deux fils. Au fond, une paroi rocheuse sur laquelle se détache le buste d'un satyre, *genius loci*. À droite est suspendu un objet où il faut sans doute reconnaître la *σκάφη*. Tyrô a plutôt l'apparence d'une déesse, ce qui porte à croire que, comme dans le cas de C, D, E, l'artiste ne comprenait plus bien son sujet.

1. *Arch., Jahrb.*, VI, 1891, p. 61 sq., pl. II. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 51; Rizzo, *a. c.*, p. 146, f. 9. Pour la question du Relief de Cyzique, v. Appendice III. Quant aux peintures de vase où l'on a parfois voulu voir Sidéro fuyant vers l'autel de Héra (c'est ce que pensait O. JAHN, *Arch. Aufsätze*, p. 149 sq., de la peinture publiée par R. ROCHETTE, *Mon. In.*, pl. IV, 1, p. 16, et que ce dernier interprétait comme Thétis fuyant devant Pélée; v. aussi un skyphos de la Nécropole de Locres, ORSI, *Notiz. degli Scavi*, 1917, p. 113, f. 15), elles offrent un tel caractère de généralité qu'il est impossible de tenir compte de pareils exemplaires (v. Rizzo, *a. c.*, p. 136).

2. GALLI, *Boll. d'Arte d. Minist. d. Pubbl. Istruz.*, XI, 1920, p. 17-35 et fig. Notons que cette peinture qu'on trouvera également reproduite dans REINACH-MILLINGEN, *Peint. de Vases*, pl. XVI = notre fig. 69, a longtemps été rattachée au mythe d'Electre (v. encore B. PACE, *Ausonia*, XXVIII, 1923, p. 528). L'interprétation de Galli n'est pas absolument certaine.

couvert depuis peu, qui illustre le drame de Sophocle d'une manière particulièrement pathétique.

Il s'agit d'un beau relief de terre cuite qui provient de Medma ¹, et qui a fait l'objet d'une étude pénétrante de M. G. E. Rizzo ². Malgré son état fragmentaire ³, on peut bien juger de l'ensemble grâce à une rencontre heureuse. On a trouvé, en effet, à peu de distance du premier endroit, les restes d'un moule de terre cuite présentant le même sujet ⁴. Comme ces deux épreuves, identiques dans les parties subsistantes, se complètent presque totalement dans les parties détériorées

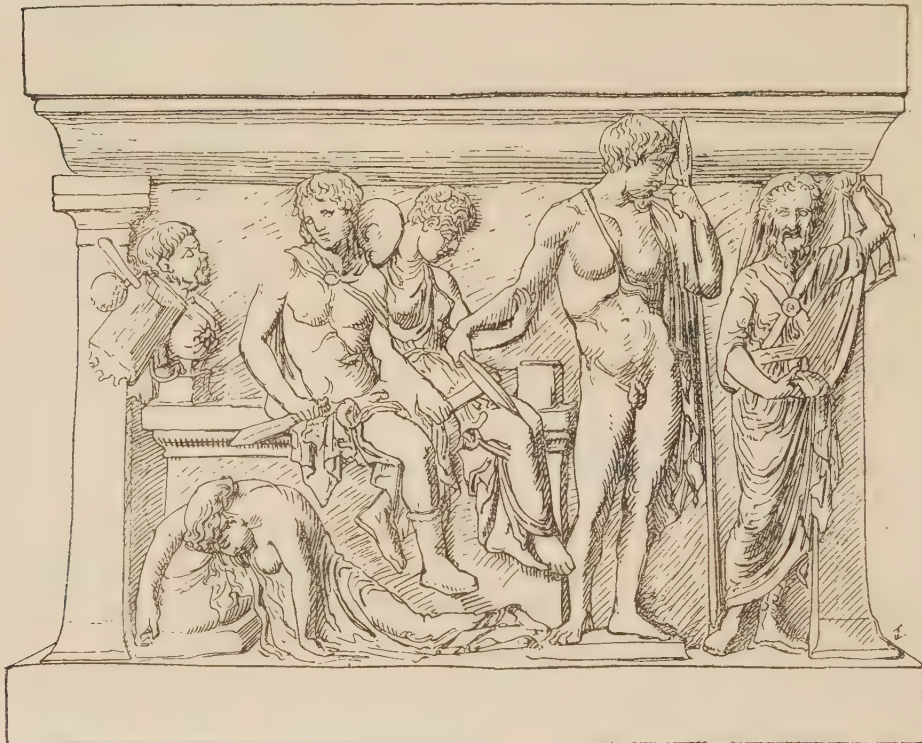


Fig. 70.

ou perdues, on a pu obtenir, à une figure près, une reconstitution très sûre de l'œuvre entière ⁵ (pl. IV et fig. 70).

1. Musée de Syracuse. Ce bas-relief, trouvé au-dessus d'une modeste sépulture, constituait la face antérieure d'un petit autel de terre cuite, dont voici les dimensions : long. 0,735 ; larg. 0,325 ; haut. 0,525.

2. *Il Bassorilievo fittile di Medma e la tragedia di Sofocle*, Mem. della R. Accad. di Archeol., Lettere e B. Arti di Napoli, IV, 1917, p. 125-156.

3. V. Rizzo, pl. I, 2.

4. Id., pl. I, 1.

5. Id., pl. II (= notre pl. IV) et f. 1 (= notre f. 70). Notons que le relief n'est pas un positif du moule qui, outre qu'il est légèrement plus petit, offre quelques différences dans les détails architecturaux et révèle une exécution beaucoup moins soignée. Le moule et le relief, le positif et le négatif, dérivent simplement d'un même original.



TYRO

D'après les Memorie della R. Accademia di Napoli.

A l'intérieur d'un cadre architectonique délimité par deux pilastres, on distingue un autel qui, de l'extrémité gauche du tableau, se prolonge jusqu'aux deux tiers vers la droite, et qui montre que la scène se déroule dans un lieu consacré. Sur l'autel est assis un jeune homme portant de hautes chaussures de marche, et dont le pétasos est rejeté dans le dos. Sa main droite est armée d'un glaive comme s'il s'agissait de parer à quelque danger possible et de défendre la femme qui, tout près de lui, est également assise sur l'autel. Cette femme, dans une attitude modeste et craintive, garde baissée sa tête à la chevelure courte, mais elle avance une de ses mains en un geste caressant, et tient le bras protecteur d'un autre jeune homme debout devant elle sur la base de l'autel. Ce jeune homme, armé de lances et d'un glaive, regarde un personnage qui porte le costume royal si fréquent sur les vases peints¹. Il est vêtu d'un long chiton à plis sur lequel passe une ceinture métallique et un double baudrier ; de sa main droite, il ramène les pans d'un large himation qui couvre le haut de sa tête et dont il se dispose, semble-t-il, à se voiler le visage, tout en se détournant du spectacle sinistre qui vient de s'offrir à ses regards. En effet, au premier plan du relief, une femme est étendue ; elle s'est abattue contre l'autel, frappée sans aucun doute par l'un des jeunes gens ; mourante ou déjà morte elle gît la face vers le sol, mais le haut du corps appuyé sur quelque chose qui ressemble à un chapiteau dorique renversé. On distingue enfin, derrière l'autel, adossé au pilastre de gauche, une figure à demi cachée par les objets placés à côté. Cette figure est conçue à la manière d'un buste, d'un simulacre, et non d'une personne réelle ; le caractère du visage rappelle le type des satyres, des silènes ou des génies agrestes.

Le bas-relief, exécuté dans la même argile que toutes les terres cuites de Medma, est certainement de fabrication locale, mais sa technique et son style nous ramènent à l'art attique, car il présente exactement le même aspect que les reliefs votifs des dernières années du v^e siècle et des premières du iv^e. Le contraste qui existe entre certaines parties très poussées et d'autres, esquissées à peine, tend à montrer que l'artiste avait compté sur les effets d'une polychromie dont il ne subsiste plus rien. L'archétype lui-même devait être un relief de marbre polychrome sur lequel le positif initial avait été fait, à main libre, en argile. Malgré les altérations inévitables dans ce genre de reproductions, l'épreuve de Medma garde encore l'empreinte de la création originale, non seulement dans l'équilibre et l'harmonie de la composition, mais encore dans la vigoureuse figure de l'éphèbe

1. Rizzo compare (p. 144) le Créon corinthien de l'amphore de Canosa (v. *infr.*, pl. VIII), le Créon thébain de l'amphore apulienne représentant le mythe d'Antigone (*in/r.*, p. 274), le roi et les juges infernaux des vases de Canosa et d'Altamura avec des scènes infernales (*in/r.*, p. 560, n. 2).

debout près de l'autel, et dans la magistrale ligne d'abandon de la gisante. La grâce discrète du modelé, la noble sérénité des figures d'où toute expression trop vive est bannie, le traitement du nu et des draperies rappellent encore les traditions artistiques du Parthénon. Les souvenirs phidiens s'allient à ceux de Polyclète si l'on examine le visage de l'éphèbe debout ; son corps portant sur une seule jambe et le léger déhanchement qui en résulte reproduisent d'ailleurs une attitude chère à la sculpture de la seconde moitié du ^v^e siècle, et il n'est pas jusqu'à l'effigie placée au-dessus de l'autel qui n'évoque un peu la tête du Marsyas de Myron ¹.

Si l'interprétation du sujet a pu donner lieu, au premier moment, à quelques débats ², il semble que l'opinion si finement développée par M. Rizzo doive provoquer l'adhésion unanime. La scène groupe deux éléments successifs : d'abord, une femme a été frappée près de l'autel où elle avait sans doute cherché refuge ; ensuite, les deux jeunes gens, auteurs vraisemblables du châtiment ou de l'attentat, trouvent asile, avec une autre femme qu'ils protègent, sur l'autel et son piédestal également sacré. N'est-il pas de toute évidence que nous avons sous les yeux le meurtre de Sidérô accompli par Néleus et Pélidas, et la libération de Tyrô leur mère en présence du roi Salmôneus ? L'hésitation serait d'autant moins permise que le relief offre certains détails communs avec les autres monuments déjà rapportés à la même histoire. L'un des miroirs étrusques précédemment signalés ³ localise la scène de reconnaissance au voisinage d'un temple, dont on aperçoit la colonnade, auprès d'un puits que nous avons aussi noté sur la plupart des représentations figurées ⁴. En outre, plusieurs exemplaires contiennent l'image d'une divinité ou d'un démon ; or, nous retrouvons ici un *genius loci* sous l'aspect d'un satyre ⁵, de même que les autres détails reparaissent dans cette sorte de chapiteau renversé sur lequel repose le corps de Sidérô, et qui est, en réalité, l'orifice d'un putéal constitué par la partie supérieure d'un grand pithos ⁶, et dans l'autel qui indique suffisamment qu'il s'agit d'un endroit saint, du téménos de Héra où eut lieu la vengeance ⁷. C'est sur cet autel ou, plutôt,

1. M. Rizzo fait justement observer (p. 132) qu'on ne saurait être surpris de ces caractères attiques dans une œuvre de l'Italie méridionale, contrée où se manifeste, dès la fin du ^{vi}^e siècle, un fort courant d'art ionien. La diffusion de l'art attique, qui se rattache à la fondation de Thurii (444/43), a été étudiée spécialement dans les types monétaires et dans la céramique italote de la fin du ^v^e siècle et du début du ^{iv}^e. V. FURTWAENGLER, *Meisterw. d. Griech. Plastik*, p. 143 sq. ; v. *infr.*, p. 534 sq.

2. V. le résumé, dans Rizzo, *op. cit.*, p. 133-34.

3. L'exemplaire B. V. *supr.*, 224, n. 9.

4. Sauf G.

5. Id., sur le miroir G. Cf. *Mon. d. Inst.*, IV, 51 = REINACH, *Rép.*, I, p. 133.

6. Rizzo renvoie au *Dict. des Ant.*, f. 5891 et 5892 ; cf. ROSCHER, *Lex.*, I, 2, p. 2199.

7. M. Rizzo estime que le puits du bas-relief et des miroirs est le puits du sanctuaire (p. 142). Mais s'il était réservé aux usages du culte, ne serait-il point étrange que Tyrô y fût venue chercher de l'eau ? Nous croirions plutôt que le puits en question était simplement à proximité du sanctuaire, où Sidérô menacée tentera en vain de se ré-

près de ce autel que Sidérô vient d'être frappée ¹, et maintenant, un des jeunes gens ² s'y est assis avec sa mère que les souvenirs d'une longue oppression laissent encore humble et craintive, et dont la chevelure coupée rappelle si bien le traitement rigoureux sur lequel elle se lamentait dans la tragédie de Sophocle. Son autre enfant, qu'elle tient doucement par le bras, est attentif à Salmôneus, mais aucun danger ne menace de ce côté, car l'artiste a représenté le vieux roi au moment où, saisi d'horreur et de crainte, il va s'éloigner des vengeurs ³.

L'identification du sujet achèvera d'acquiescer une certitude absolue si nous regardons, en terminant, les divers accessoires, un peu mystérieux à première vue, qui figurent au-dessus de l'autel. Un examen attentif révèle d'abord, bien reconnaissable quoique renversée, la *σάχη* dans laquelle avaient été exposés les jumeaux ⁴. On distingue, en outre, quelques-uns de ces menus objets que l'on offrait aux nouveau-nés, hochets et amulettes contre le mauvais œil, qui pouvaient aussi, à l'occasion, servir de *γωφισματα* ⁵. Si les autres monuments ne font aucune allusion à ce détail, Ménandre le consigne dans un passage des *Epitrepontes* où il a songé certainement à la *Tyrô* de Sophocle ⁶. La besace même dans laquelle ces brimborions avaient été placés ⁷ est représentée sur le relief de Medma, et il est probable qu'elle était aussi mentionnée par Sophocle. Peut-être les fils de Tyrô dédiaient-ils dans le sanctuaire auprès duquel ils avaient retrouvé leur mère tout ce qui avait servi à la reconnaissance ⁸. C'est ce dernier trait qu'aurait voulu rappeler l'artiste en groupant ces objets, en faisceau votif, à côté de l'autel.

fugier. Si, comme il est très probable, l'auteur du bas-relief entendait rappeler par le puits le lieu de la reconnaissance, il a, par nécessité technique, juxtaposé des éléments un peu éloignés dans l'espace, en situant le puits si près de l'autel que Sidérô frappée à l'autel, est tombée sur la margelle.

1. *Apd.*, *Bibl.*, I, IX, 8 : Πελίης ἐπ' αὐτῶν τῶν βωμῶν αὐτὴν κατέσχευε. Voilà le texte original encore gardé par Frazer. M. Rizzo estime (p. 143) que le bas-relief rend probable la correction proposée par Heyne, ἐπ' αὐτὸν τὸν βωμόν, près de l'autel et non sur les autels.

2. Néleus, peut-être, dit Rizzo (p. 143). Pélias, qui a frappé Sidérô, d'après Apollodore (v. n. précédente), pourrait être figuré debout, comme le personnage principal.

3. Rizzo, p. 144.

4. En ce qui concerne la *σάχη*, utilisée comme *culla*, Rizzo (p. 145) renvoie à HERMANN, *Lehrb. d. Griech. Antiq.*, IV, 3^e éd., p. 288, n. 4, et il reproduit, f. 8 a (= *Ath. Mitt.*, X, 1885, pl. IV, 1 et 6 = VIARDOT, *Terres cuites grecques funèbres*, pl. XIII, 1) des exemplaires en terre cuite identiques à celui du relief. V. aussi la statuette du Musée d'Athènes dont il est question plus haut, p. 225.

5. Sur ces amulettes, *προδασκάνια*, Rizzo se réfère encore à HERMANN, *o. c.*, IV, p. 282 et 290. On voit, notamment, sur le relief une clochette dont la destination prophylactique est connue ; cf. *Dict. d. Ant.*, s. v. *Tintinnabulum*.

6. *Epitr.*, 108-116 (paroles du charbonnier Siriscos au berger Davos).

7. Πηροῖδον γωφισμάτων, *Epitr.*, 114

8. Ainsi, chez Euripide, v. 1380, Ion offre à la divinité la corbeille dans laquelle il avait été exposé et qui a servi à le faire reconnaître.

Il semble qu'on ne puisse trouver une illustration plus précise d'une tragédie, ni plus digne, par sa valeur esthétique, du chef-d'œuvre littéraire qui l'avait indirectement inspirée. Simple reflet d'un original inconnu, le petit monument de Medma brille encore, pourtant, d'un rayon de la beauté de Sophocle. Ce n'est pas là, d'ailleurs, le seul intérêt de ce relief qui dérive, très probablement, d'un marbre votif commémorant une victoire dramatique, et qui constitue un document capital pour la solution d'un important problème, celui de la destination d'un certain nombre des œuvres d'art qui se rattachent au drame antique ¹.

1. V. Rizzo, *a. c.*, p. 157, et *infr.*, p. 570.

Rappelons ici qu'un relief de terre cuite polychrome du Musée des Thermes, qui ornait l'édicule funéraire de P. Numitorius Hilarus (Rizzo, *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 203 sq., f. 46, pl. V ; KÉKULÉ, *D. ant. Terrakotten*, IV, 2, pl. LXXXI ; BIEBER, *Theaterwesen*, f. 109, pl. LVI) évoque, semble-t-il, un épisode d'une tragédie qui avait pour sujet la mort d'Astyanax. Le rôle attribué à Ulysse et l'âge de l'enfant représenté comme un garçonnet interdisent de penser aux *Troyennes* d'Euripide (v. 704-794). Aussi, M. Rizzo a-t-il cherché la source littéraire dans les *Διχμαλωτίδες* de Sophocle. Mais il se pourrait tout aussi bien (v. BIEBER, *o. c.*, p. 111) que nous ayons là un souvenir de l'*Astyanax* du poète Accius qui avait imité Sophocle. Nous n'insisterons donc pas sur ce monument qui est, d'ailleurs, de fabrication romaine, et qui date de la fin de la république ou des premières années de l'empire. V. Rizzo (*a. c.*, p. 206) qui croit, il est vrai (p. 227-28), à la dérivation d'un modèle grec beaucoup plus ancien.

TROISIÈME PARTIE
THÈMES D'EURIPIDE

CHAPITRE PREMIER

AIOLOS

Le sujet de cette tragédie, qui semble avoir joui d'une grande célébrité ¹, était la peinture de la passion criminelle de Macareus ² et de Canacé, fils et fille d'Aiolos, et le récit du châtimement de leur faute.

Le prologue était sans doute attribué à la nourrice ³, confidente de la liaison incestueuse d'où un enfant devait bientôt naître. On a pensé ⁴ que Macareus venait augmenter l'inquiétude de la nourrice en lui confiant ses propres angoisses et en lui faisant part de l'intention d'Aiolos de marier sans délai ses nombreux enfants ⁵. Mais on pourrait

1. *Nobilis est Canace fratris amore sui.* (Ov., *Trist.*, II, 384. Cette tragédie avait été parodiée par Aristophane, dans son *Αἰολοσίκων*, et par Antiphane dans son *Αἰολος* (v. HARTUNG, *Eur. rest.*, p. 265; NAUCK, p. 366). Aristophane y a fait plusieurs allusions (HARTUNG, *ib.*), notamment au v. 1371 des *Nuées*. Tout le monde admet qu'Ovide, dans sa XI^e *Héroïde*, s'est inspiré du tragique grec; la plupart des critiques rattachent aussi à Euripide le court récit rapporté, non sans quelques différences, sous le nom de Sotratos, par le Ps.-PLUTARQUE (*Parall.*, 28, 312 C) et STOBÉE (*Flor.*, 64, 35). Cf. WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 148. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 383, n. 4, estime que ces derniers auteurs, de même qu'HYGIN, f. 242, dépendent plutôt de Callimaque (cf. *Hermes*, LV, 1920, p. 249). Il pense, d'ailleurs, que, au moins pour l'essentiel, Callimaque dérivait d'Euripide, mais que le trait du suicide de Macareus (déjà dans PLATON, *Lois*, VIII, 838 C) qu'il paraît avoir offert en commun avec Stobée, le Ps.-Plutarque et Hygin, remonte à une source différente du tragique. V. *infr.*, 236. La mort de Canacé devint aussi un sujet de mime (*Anth. Pal.*, XI, 254).

2. L'aîné des fils, d'après Stobée; le plus jeune, selon le Ps.-Plutarque. V. sur l'*Aiolos* d'EURIPIDE: WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 860 sq.; HARTUNG, *Eur. rest.*, I, p. 254 sq.; WAGNER, *Eurip. fragmenta*, p. 624 sq.; KALKMANN, *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 38 sq.; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 29 sq.; C. ROBERT *Griech. Heldens.*, p. 383 sq.

3. WELCKER, p. 862, et WAGNER, p. 624 proposent Aiolos. Nous suivons HARTUNG, p. 256-57, et adoptons une attribution qui semble plus conforme aux principes posés par M. MÉRIDIER, *Le Prologue dans la Trag. d'Eur.*, p. 68 sq. Même sans contester la correction de Seidler *Αἰολε σ'*, le P. 17 ne prouve nullement qu'Aiolos ait dit le monologue initial. V. *infr.*, p. 234, n. 1.

4. HARTUNG, p. 257.

5. Chez HOMÈRE (*Od.*, X, 6) et OV. (*Her.*, XI, 9-16), Aiolos est le roi des vents. D'après C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 383 et n. 5) il se pourrait qu'Euripide ait eu une conception analogue, si l'on s'en rapporte à OVIDE (*l. c.*), et s'il faut reconnaître la localisation homérique dans l'expression du Ps.-Plutarque et de Stobée: *τῶν κατὰ Τυρρηνίαν βασιλεύς*. Selon ces deux derniers auteurs, Euripide, tout comme Homère, attribuait à Aiolos six fils et six filles. Ce chiffre peut être accepté pour Euripide (KALKMANN, *a. c.*, p. 61, n. 70), mais il me semble que, quant au reste, l'indication du scol. *ad Od.*, l. c., *ὁ δὲ Εὐριπίδης ἐτέρως ἴστορεῖ* (ap. NAUCK, p. 365) doit faire douter de l'identité des données du drame avec celles de l'*Odyssée*. APOLLODORÉ (*Bibl.*, I, 7, 3), qui indique une généalogie rappelant celle du F. 14, fait de Canacé la fille de l'Aiolos Thessalien, l'éponyme des Eoliens d'Asie mineure (C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 52) avec lequel on comprend mieux la liaison de Macareus qui était, originairement, le héros de l'île de Lesbos (*Gr. Heldens.*, p. 380).

croire aussi que le roi paraissait après le monologue initial et mettait lui-même les spectateurs au courant de ses projets matrimoniaux ¹.

En tout cas, Aiolos ne tardait pas à dire publiquement sa volonté à ses fils ², et un vif débat s'engageait entre lui et Macareus ³. S'il n'est pas prouvé que certains fragments, qui semblent bien avoir été des paroles d'Aiolos ⁴, aient appartenu à cet endroit de la tragédie ⁵, il est incontestable que les fragments 20 et 22 nous donnent une idée de l'opposition de Macareus et de ses audacieuses répliques. Son père lui faisant valoir, sans doute, les avantages d'une haute alliance, il déniait tout caractère respectable à la noblesse d'une famille, car la noblesse n'a, en somme, d'autre fondement que l'or, et il disait son mépris pour la fortune qui est, bien souvent, l'apanage des méchants. Il finissait par suggérer à son père de marier les frères avec les sœurs, alléguant que cette solution était la plus conforme à l'intérêt familial ⁶, et, sur le refus indigné d'Aiolos, il entamait l'apologie de l'inceste ⁷.

Il est probable qu'Aiolos se retirait après avoir affirmé assez rudement son autorité paternelle et royale, et que Macareus protestait contre ce qu'il considérait comme une insupportable tyrannie ⁸. Un instant, il songeait peut-être à fuir avec sa bien-aimée, mais il reculait devant la triste perspective de l'exil ⁹. D'ailleurs, un fait nouveau ren-

1. Les F. 15 et 16 conviendraient aussi bien à un tel endroit qu'aux scènes ultérieures où les place HARTUNG, *o. c.*, p. 258 (V. WELCKER, p. 863 et WAGNER, p. 624-25). Dans ce cas, même en réservant le prologue, au sens étroit, à la nourrice, le chœur des jeunes filles (v. *χορη* du F. 18) aurait pu, dès son apparition, demander au roi confirmation de la nouvelle qui s'était déjà répandue (F. 17). Hartung écrit (p. 257) ὡς Αἰόλος εὐνόησει, et suppose qu'un demi-chœur interrogeait l'autre demi-chœur dont la réponse figureait dans le F. 18.

2. F. 28.

3. WELCKER, p. 864 sq. ; HARTUNG, p. 258 sq.

4. F. 15, 16, 24. Je fais des réserves au sujet du F. 23, qui pourrait bien avoir été une amère réplique de Macareus blâmant le choix d'hommes trop âgés qu'Aiolos aurait fait pour ses filles (v. HARTUNG, p. 258 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 384). Je ne comprends d'ailleurs pas comment C. ROBERT, *l. c.*, n. 4, peut rattacher à la même scène le F. 25.

5. WELCKER (p. 863-64) incline à rapporter les F. 15, 16, 24 et 25 au prologue attribué à Aiolos. Nous avons écarté cette thèse (v. *supr.*, p. 233), mais si l'on admet qu'Aiolos venait confier ses projets, après le monologue initial, on pourrait évidemment rattacher les F. 15, 16 et 24 à cet endroit. C'est là, croyons-nous, la solution préférable pour les F. 15 et 16, en gardant 24 (Aiolos) comme 23 (Macareus) pour la scène de discussion. Cf. WAGNER, p. 626.

6. DEN. HAL., *Rhet.*, c. 9, 11, p. 354 sq. (NAUCK, p. 365).

7. F. 19. A propos de ce vers fameux relevé par ARISTOPHANE, *Gren.*, 1512, v. les curieuses anecdotes, rappelées par NAUCK, p. 368 et, surtout, par HARTUNG, p. 267. HARTUNG (p. 259) attribue à la réfutation par Aiolos de la proposition de Macareus le F. 21, qui tendrait à démontrer que tout, dans la société et dans la nature, veut le mélange d'éléments différents, et que, par conséquent, l'inceste est contraire à toutes les lois. WELCKER (p. 865) voit là, simplement, des considérations générales adressées à ses enfants par le vieux monarque plein d'expérience. Peut-être ces quelques vers, destinés plutôt à prouver l'utilité des riches dans une cité, étaient-ils une réponse à l'attaque contre la richesse du F. 20.

8. F. 29.

9. F. 30. Cf. WELCKER, p. 866 ; HEYDEMANN, *a. c.*, p. 59, n. 65. C'est à tort, selon nous, que C. ROBERT (*o. c.*, p. 385) se fonde sur ce fragment pour croire que Macareus était

daît la situation sans issue : à peine Macareus venait-il d'échouer dans sa tentative, que Canacé était saisie des premières douleurs de l'enfantement ¹, et, bientôt, elle mettait au monde le fruit de ses coupables amours.

La nourrice, sous prétexte d'offrande à quelque divinité, essayait d'emporter le nouveau-né qu'elle dissimulait dans une corbeille de feuillage, mais les cris de l'enfant trahissaient sa ruse ², et Aiolos ne tardait pas à connaître au moins une part de la vérité ³. Le roi entraînait dans une violente colère ⁴, maudissait sa fille et toutes les femmes ⁵, et il envoyait à Canacé une épée, messagère et instrument de l'expi-



Fig. 71.

tion attendue ⁶. La fin de la tragédie est malheureusement plus obs-

réellement banni (v. *infr.*, p. 236). Welcker pense (p. 866-67) qu'après le départ d'Aiolos commençait un nouvel épisode consacré à la peinture du désespoir des deux amants. Canacé y aurait fait un douloureux retour sur le passé, comme chez Ovide au moment de mourir, et c'est là que se serait placée la tirade dont il est question dans les *Guêpes*, v. 1375. Le projet de fuite aurait appartenu à cet épisode à la fin duquel Canacé ressentait les premières douleurs de l'enfantement. Hartung s'écarte de Welcker en ce qu'il ne parle pas du retour sur le passé car, selon lui (p. 256), l'histoire des deux amants avait déjà été racontée par la nourrice dans le prologue.

1. HARTUNG (p. 260-61) qui se représente, lui aussi, toute cette partie du drame d'après OVIDE, v. 49 sq., croit, comme Welcker, que Canacé ne quittait la scène qu'au dernier moment. Comme Welcker, il rappelle à ce propos le témoignage de Suétone relatif à Néron : *Canacen parturientem cantavit* (Ner., 21 ; cf. DIO CASS., 63, 10, 2). C. Robert conclut de là (*Gr. Held.*, p. 384, n. 6) que Canacé, avant de se retirer, avait chanté une monodie. Selon WELCKER (p. 868), l'enfantement était censé se produire pendant le second stasimon.

2. WELCKER, p. 868 ; HARTUNG, p. 262 ; KALKMANN, p. 57 ; VOGEL, p. 30, d'après OVIDE, 65 sq.

3. Par la nourrice, disent nos critiques, sauf Kalkmann qui n'admet pas une explication immédiate entre la nourrice et Aiolos, au moment où celui-ci arrachait l'enfant à sa cachette. V. *infr.*, p. 237, n. 5. WELCKER (p. 869) considère le F. 38 comme une excuse que la vieille servante donnait au roi d'avoir essayé de soustraire le nouveau-né. D'après OVIDE, v. 73, c'est bien Aiolos lui-même qui découvre l'enfant.

4. Ov., v. 15 : *imperat heu ventis, tumidae non imperat irae* ; v. 74 : *insana regia voce sonat*. Cf. F. 31.

5. F. 36.

6. Ps.-PLUT., et STOB., l. c. ; OVIDE, v. 75 ; HYG., f. 238.

cure, et nous devons examiner les divers points en litige, d'autant que cette enquête nous permettra seule de décider s'il convient de rattacher à Euripide une peinture de vase du Musée de Bari¹ (fig. 71) où l'on reconnaît la comparution de Macareus devant Aiolos en présence de Canacé morte ou mourante. Abordons tout de suite la question capitale, la difficulté relative au destin de Macareus.

On admet en général, qu'au dénouement, Macareus se donnait la mort. Cette opinion doit, croyons-nous, être maintenue en dépit des arguments que C. Robert a fait valoir récemment contre elle². Sans doute, un des fragments dit la misère de l'exil, mais l'exil pouvait n'être qu'une perspective envisagée à un moment donné par Macareus, un expédient écarté par lui à cause de sa rigueur même³. Le vers ne prouve pas qu'Aiolos ait puni son fils en le bannissant, comme le pense C. Robert, et encore moins que Macareus ait accepté un tel arrêt. Aussi bien, un autre fragment, le n° 34, n'est-il pas d'un désespéré pour qui la vie serait désormais un insupportable fardeau ? Le vase de Bari exclut toute idée de suicide, objecte encore notre critique, puisque le jeune homme est conduit enchaîné devant Aiolos. Je ne vois pas en quoi ce détail s'opposerait à l'hypothèse d'un suicide après la scène des reproches paternels, une fois que Macareus, qui n'avait plus rien du révolté de la première entrevue, était délivré de liens inutiles. Au surplus, le décorateur n'avait-il pas emprunté à un répertoire d'atelier cette figure d'un coupable enchaîné⁴, ou n'avait-il pas imaginé ces liens comme un moyen plus expressif de rendre la situation respective des deux principaux personnages, celle de l'accusé devant son accusateur et son juge ? Enfin, si Stobée et le pseudo-Plutarque, si Callimaque même pourraient avoir emprunté la variante du suicide de Macareus à une version dramatique plus récente⁵, encore que rien ne prouve l'existence de cette dernière, croirons-nous, avec C. Robert⁶, qu'il en soit de même de Platon, et que le philosophe n'ait pas pensé à l'œuvre d'Euripide quand il rapproche dans, les *Lois*⁷, l'histoire de Macareus de celle de Thyeste et d'Œdipe ? L'Athénien du dialogue, voulant faire ressortir que la tragédie elle-même a contribué à faire considérer l'inceste comme une infamie détestée des dieux, aurait-il pu donner en exemple « les Macareus qui ont eu avec leurs sœurs un commerce clandestin et qui, leur crime découvert, n'ont pas hésité

1. Hydrie trouvée à Canosa. V. R. ROCHETTE, *Peint., Inéd.*, pl. I ; *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, pl. VII, 1 = REINACH, *Rép.*, I, 448, 1 et notre fig. 71. Interprétée à tort, jadis, comme Hippolyte devant le cadavre de Phèdre. V. KALKMANN, *a. c.*, p. 51 sq.

2. *Gr. Heldens.*, p. 384-85. V. *supr.*, p. 234, n. 9.

3. V. *supr.*, l. c.

4. V. *infr.*, p. 274, Antigone amenée devant Créon.

5. Comme c'est l'opinion de C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 385.

6. *Ib.*

7. *Lois*, VIII, 838 C.

à se donner la mort, comme la juste peine de leur forfait », si le poète tragique le plus goûté, le plus célèbre à cette époque avait précisément montré un Macareus dont la faute n'était punie que de l'exil ? Aussi persistons nous à croire que le héros d'Euripide ne survivait pas à sa bien-aimée et qu'Aiolos, père misérable, se trouvait doublement atteint par la mort de deux de ses enfants ¹.

On a débattu la question de savoir de quelle manière Aiolos apprenait la triste vérité. Certains jugent plus dramatique une révélation progressive : la nourrice ne pouvait cacher que l'enfant était de Canacé, mais elle taisait le nom de Macareus ; Aiolos condamnait sa fille à mourir sans prévoir qu'il allait, de la sorte, causer aussi la perte de son fils, et c'était seulement l'annonce de son suicide qui lui faisait comprendre son amour et sa faute ². Il est peu vraisemblable que le roi n'ait connu la culpabilité de Macareus que par sa mort ³ ; tel était déjà, à la lumière de la peinture de Bari, le sentiment de Kalkmann ⁴ qui restait fidèle, d'ailleurs, au principe de la révélation progressive : Aiolos apprenait d'abord la maternité de Canacé ⁵ et lui envoyait l'épée fatale, puis la nourrice, espérant qu'il était temps encore de sauver la malheureuse, venait avouer tout le secret ⁶. Vogel ⁷ croit de même à un éclaircissement complet avant la mort de Macareus, mais, jugeant aussi conforme à la technique ordinaire d'Euripide une révélation soudaine de la catastrophe entière, il imagine, sur les données du vase peint, une scène de ce genre : Aiolos a tout appris de la nourrice qui cherche peut-être ainsi à racheter sa complicité. Il envoie son épée à sa fille et ordonne qu'on se saisisse de Macareus. Celui-ci lui est amené auprès de Canacé déjà morte. Cet affreux spectacle, la douleur et l'indignation paternelles sont intolérables pour le jeune homme qui s'arrache une vie odieuse.

Reste, il est vrai, une difficulté qui provient d'une indication de Stobée dans son rappel de l'histoire des malheureux enfants d'Aiolos : Macareus, raconte-t-il, ayant obtenu le pardon de son père ⁸, courait

1. C. Robert fait encore valoir (p. 385) que, par l'artifice du bannissement, la tragédie d'Euripide montrait toujours Macareus en relation avec Lesbos, sa vraie patrie d'origine. Mais, s'il était si important de maintenir ce lien, comment le poète dramatique qui avait introduit, selon C. Robert, la variante du suicide pouvait-il négliger un trait capital qu'Euripide, son prédécesseur, avait encore sanctionné de son autorité ?

2. WELCKER, p. 869-70. La restitution de HARTUNG, p. 262-63, est basée sur une idée analogue.

3. V. PLAT., *Lois*, VIII, 838 C : ὀφθέντας δέ.

4. A. c., p. 60, n. 67.

5. V. *supr.*, p. 235. Kalkmann juge impossible (p. 58) que la nourrice ait tu d'abord le nom de Macareus. Il n'y avait, d'après lui, qu'un seul interrogatoire, après l'envoi du glaive, et la nourrice faisait un aveu complet.

6. C'est à ce passage que Kalkmann rattache le F. 38. Cf. *supr.*, p. 235, n. 3.

7. O. c., p. 31.

8. STOB., l. c. : τὸν γεννήσαντα προεξιλωσάμενος. Welcker et Hartung ont tenu compte de ce texte qu'ils interprètent, d'ailleurs, d'une manière inacceptable. Welcker croit (p. 870) que Macareus, sans se révéler coupable, demandait simplement pardon à son père de son attitude irrespectueuse, lors de la discussion sur le mariage, et allait ensuite

à la chambre de Canacé, mais trouvant sa bien-aimée qui baignait dans son sang, il se frappait du même glaive.

Ce détail est à peu près inconciliable avec la peinture de Bari ¹, mais sans doute estimera-t-on qu'il ne faut pas en exagérer l'importance si l'on songe que, nulle part ailleurs que dans ce texte tardif, on ne trouve la moindre allusion à une péripétie de cette nature. Stobée a dû recueillir dans son récit des éléments étrangers à la version euripidienne ². Telle est l'hypothèse assez vraisemblable à laquelle se sont ralliés Kalkmann et Vogel ³, et il s'accordent à attribuer à Euripide une émouvante scène de reproches, de repentir et de désespoir, en présence de la victime, comme nous le voyons sur le vase peint de Bari.

Canacé devait donc s'être frappée sur le théâtre ⁴, ou bien avoir été amenée, grâce à l'ecceyclème, sous les yeux des spectateurs ⁵. Mais avait-elle déjà rendu le dernier soupir au moment où l'explication finale s'engageait entre Macareus et Aiolos ? Kalkmann suppose qu'elle vivait encore, qu'elle adressait des paroles touchantes à son père et à son frère, et qu'elle était l'artisan d'une réconciliation qui, d'ailleurs, n'empêchait pas Macareus désespéré de se donner la mort ⁶. Vogel s'est délibérément prononcé contre cette théorie ⁷ en faisant observer que la peinture de vase qu'il juge dériver certainement d'Euripide, représente Canacé inanimée. Sans méconnaître le caractère très dramatique d'une scène où la mourante eût joué un rôle, Vogel

se poignarder sur le corps de sa bien-aimée. Hartung, pense (p. 262) que Macareus — toujours sans avouer — essayait d'intervenir en faveur de Canacé condamnée par son père, mais qu'il le suppliait en vain (il attribue dans cette circonstance à Macareus les F. 31, 29, 33 et 34). Hartung a raison de croire que Macareus implorait pour Canacé, mais il faudrait dire, aussi, pour lui-même, car il ressort du contexte qu'Aiolos connaît sa faute. Je ne vois pas, d'ailleurs, d'où Hartung peut tirer que Macareus était repoussé par son père.

1. Il n'y aurait qu'un moyen de les accorder : admettre que la localisation de la grande scène entre le père et le fils, auprès de la couche funèbre de Canacé, était le fait, non d'Euripide, mais du céramiste, juxtaposant aux reproches, pour mieux faire comprendre le sujet du débat, le triste spectacle qui, bientôt, allait s'offrir à la vue de Macareus et provoquer son suicide. Mais ne serait-ce pas supposer une synthèse bien personnelle de la part d'un simple décorateur dont rien ne nous assure qu'il s'inspirait d'un modèle du grand art ? (V. *in/r.*, p. 239).

2. Quand il dit, par exemple, que Macareus fit violence à Canacé, ce qui rappelle un trait du comique Antiphane, ap. ATH., X, 444 C, παραλαβὼν ποτὲ σῖνον στρατηγόν (cf. NAUCK, p. 366).

3. Vogel, à la vérité, se borne à passer ce texte sous silence ; KALKMANN (p. 60) déclare le témoignage de Stobée généralement suspect. Cf. n. 67. Rappelons que Stobée et le ps.-Plutarque donnent à leur récit une source fantaisiste, les *Τορρηνικά* de Sostratos (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 383, n. 4).

4. WELCKER, p. 869, qui lui attribue, à ce moment, un monologue plein de fermeté et d'inaltérable amour.

5. KALKMANN, p. 59, n. 64.

6. KALKMANN, p. 58-59 et p. 60, n. 67. Selon KALKMANN, p. 60, Macareus, quand il voyait que sa sœur avait expiré, pouvait s'élancer vers elle, prendre son glaive et se frapper ainsi aux yeux de tous. Kalkmann admet aussi qu'une divinité pouvait alors apparaître et annoncer l'heureuse destinée de l'enfant des malheureux (contrairement à OVIDE, v. 107 sq. où l'enfant est tué).

7. *O. c.*, p. 31-32.

estime qu'il n'était pas moins pathétique de voir Macareus dans l'impossibilité de recueillir la moindre parole de consolation ou de pardon de la bouche de celle dont il avait causé la perte. Le jeune homme s'éloignait ¹, rempli de honte et de douleur et la tragédie s'achevait, selon Vogel, de la même façon qu'*Hippolyte* : Macareus était rapporté mourant après qu'un messager avait annoncé la catastrophe, et c'est alors que se produisait entre le père et le fils la réconciliation finale. Quelques fragments semblent appartenir aux lamentations du vieux roi sous le coup de cette double infortune et aux encouragements que lui prodiguait le chœur ².

La peinture du vase de Bari représenterait donc la scène capitale du drame, celle où Aiolos adressait de violents reproches à Macareus, et où celui-ci comprenait, devant la victime de sa passion criminelle, toute l'étendue de sa faute. La vieille femme assise à droite et maintenue par un doryphore est, sans aucun doute, la nourrice ; puis vient peut-être la mère des Eolides ³ dont il est d'ailleurs impossible de savoir si elle jouait un rôle quelconque dans la tragédie. Les trois personnages féminins de gauche, dans lesquels on reconnaît trois des sœurs de Canacé ⁴, sont vraisemblablement une libre addition de l'artiste ⁵.

Kalkmann a suggéré ⁶ de placer ce monument figuré sous l'influence d'une peinture d'Aristeidès, contemporain d'Apelle, qui avait représenté, au dire de Pline, une *Anapauomène*, morte d'amour pour son frère ⁷. Il est très séduisant de retrouver dans ce tableau la Canacé d'Euripide ⁸. Cependant, les termes de Pline prêtent à équivoque ⁹, et l'on a pu douter du rapport établi entre l'œuvre du tragique et celle d'Aristeidès ¹⁰. Ce dernier, en tout cas, florissait dans la seconde moitié du iv^e siècle, et notre peinture de vase, certainement antérieure à 350, ne saurait être un reflet d'une de ses créations ¹¹.

1. V. *supr.*, p. 238, n. 6, l'hypothèse contraire de Kalkmann.

2. F. 25, 35, 37. Cf. WELCKER, p. 870 ; HARTUNG, p. 264. On peut aussi, avec KALKMANN, p. 59, attribuer à cette scène finale le F. 32.

3. Kalkmann le conteste (p. 61). Mais v. VOGEL, p. 32.

4. Kalkmann, rappelle, le mot de Canacé, dans OVIDE v. 105 : *nubite felices Parca meliore sorores*.

5. A moins qu'on n'y voie plutôt un souvenir des jeunes filles du chœur (V. *supr.*, p. 234, n. 1). Notre fig. 71 ne reproduit que le motif central de la peinture.

6. A. c., p. 62. Cf. *id.*, p. 41-42.

7. PLINIE, XXXV, 98 ; *Rec. Milliet*, n° 347.

8. KALKMANN, p. 59.

9. V. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 277, n. 1.

10. C. ROBERT (*o. c.*, p. 385) suit encore Kalkmann sur ce point. Mais v. PFUHL, *Malerei u. Zeichn. d. Griech.*, § 815.

11. V. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 149 ; VOGEL, *o. c.*, p. 33. — Trois peintures murales, l'une de Pompéi (HELBIG, *Wandg.*, 1381 b), l'autre de Stabies (*Id.*, 1265) et la troisième de Tor Marancio (R. ROCHETTE, *Peint. Inéd.*, I ; REINACH, *R. P. G. R.*, 182, 1) montrent encore Canacé le glaive à la main (Cf. C. ROBERT, *o. c.*, p. 385, n. 6). OVIDE (*Hér.*, XI, 3) et AUSONE (*Cupido cruc. affix.*, 37 sq.) caractérisent eux aussi Canacé par le glaive.

CHAPITRE II

ALCESTE

Il a été question plus haut ¹ du lécythe du Louvre où l'on voit Thanatos sous des traits analogues à ceux qu'Euripide a prêtés, dans *Alceste*, à l'avid et impitoyable génie de la Mort, mais on a noté également que, au lieu d'avoir là un nouvel exemple de l'action du poète sur l'art, on se trouvait plutôt, selon M. E. Pottier², en présence du phénomène inverse, Euripide paraissant s'être inspiré, pour son personnage infernal, des productions de l'imagerie populaire dont le vase peint du Louvre offre un spécimen curieux. M. Pottier a fait justement observer, au surplus, que cette composition qu'on ne saurait rapprocher d'aucun épisode particulier d'*Alceste*, n'était, malgré son allure dramatique, qu'une simple scène funèbre : « Il semble que l'artiste ait surtout songé à établir un contraste entre l'aspect terrible et farouche de Thanatos, la terreur de la jeune femme et la paisible attitude du guide divin (Hermès Psychopompe), indifférent et blasé, qui sait comment tout finit, comment tout cède et succombe, en dépit des résistances instinctives et vaines. C'est en quelques traits de pinceau une belle leçon de philosophie humaine, un muet conseil de résignation ³ ».

Comme les inscriptions le garantissent, c'est bien, en revanche, les adieux d'Alceste et d'Admète que montre un grand cratère de Vulci, de la Bibliothèque Nationale ⁴ (fig. 72).

Cette peinture, où le goût des Etrusques pour l'horrible et le fantastique s'est donné libre carrière, présente deux démons infernaux au visage monstrueux ; l'un, qui est probablement Charon ⁵, brandit un lourd maillet, et l'autre, pourvu d'ailes comme Thanatos, tient à chaque main un serpent. Avec une sauvage allégresse, les affreuses créatures s'élancent vers le groupe des deux époux qu'elles vont cruel-

1. V. *supr.*, p. 20.

2. *Thanatos* (*Mon. Piot*, XXII, 1916), p. 13 sq.

3. POTTIER, *l. c.*

4. DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nat.*, n° 918, p. 546-47; cf. *Arch. Zeit.*, XXI, 1863, p. 108-109, pl. CLXXX, 3 = REINACH, *Rép.*, I, 395, 1 et notre fig. 72; MARTHA, *L'Art Etrusque*, p. 487, f. 324. Sur la céramique étrusque du IV^e siècle, v. DUCATI, *Storia d. Ceram. Greca*, II, p. 470 sq.

5. MARTHA, *l. c.* Près de ce démon, inscription verticale qu'on a lue Eca : Ersce : Nac Achrum : Phlerthre.

lement séparer : Alceste (Alksti) a jeté ses bras autour du cou d'Admète (Atmite) qui soutient d'une main sa tendre compagne ; c'est le moment de l'adieu suprême et des recommandations dernières. Sans doute, la sombre imagination étrusque n'avait nullement besoin du Thanatos d'Euripide pour évoquer les êtres grimaçants qui bordent le tableau ¹, mais le motif central n'en dénote pas moins le souvenir d'un des plus beaux épisodes du théâtre grec. Malgré son encadrement barbare, on ne peut regarder cette image sans penser à la touchante scène d'*Alceste* ² dont on croit entendre les premiers vers, aussi bien l'adjuration d'Admète : « ranime-toi, malheureuse, ne m'abandonne pas ! » que la réponse désespérée d'Alceste qui se sent déjà la proie de la mort.



Fig. 72.

Bien qu'Alceste, « la gloire des femmes » ³ soit une figure ancienne de la littérature grecque, et bien que son dévouement eût été déjà célébré par Phrynichos et, sans doute, dans les *Eées* ⁴, c'est à Euripide qu'il doit sa consécration, et nous n'hésiterons pas à reconnaître sur cette peinture de vase un reflet de sa tragédie dont on a relevé, d'autre part, l'influence indéniable sur bon nombre de sarcophages ⁵. Il est étonnant d'ailleurs, que, seul, un vase peint étrusque nous ait conservé la représentation de cette légende si émouvante, et l'on regrette de ne pouvoir mettre en parallèle avec le drame d'Euripide une belle création de la céramique grecque.

1. La remarque est de PETERSEN (*Arch. Zeit.*, l. c.), mais cet auteur en déduit à tort un argument contre l'influence d'Euripide

2. *Alc.*, v. 244 sq.

3. *Il.*, II, 714.

4. Phrynichos ap. NAUCK, p. 720 ; WILAMOWITZ, *Alkestis*, p. 7 sq. Cf. WEIL, *Alceste*, p. 4 sq. ; CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturgesch.*, p. 355 ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 31 sq. Nous apprenons par EURIPIDE (*Alc.*, v. 445 sq.) que le dévouement d'Alceste avait été célébré aussi dans des chants lyriques.

5. V. C. ROBERT, *D. ant. Sark.-Reliefs*, III, p. 25 sq. n° 22-32, pl. VI-VII. Au sujet de la possibilité d'une influence d'Euripide sur une sculpture d'Ephèse, v. *supr.*, p. 30.

CHAPITRE III

ALCMÈNE

Il n'est pas de meilleur exemple du secours que l'on peut tirer des documents figurés pour la restitution des tragédies perdues ¹. Les recherches concernant *Alcmène* ne sont entrées dans une voie satisfaisante ² qu'à la lumière de deux peintures de vases dont R. Engelmann a eu le mérite de donner la véritable interprétation ³.

La première de ces peintures, signée de Python, ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ, ⁴ décore un cratère du British Museum ⁵ (pl. V). On voit, au centre, un autel

1. V. au sujet d'*Alcmène* : WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 690 sq. ; HARTUNG, *Eur. rest.* p. 534 sq. ; WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 640 ; VOGEL, *Scen. Eur. Trag.*, p. 34-35 ; A. S. MURRAY, *Journ. Hell. Stud.*, XI, 1890, p. 225 sq. ; WECKLEIN, *Fragm. d. Griech. Trag.*, Sitz.-Ber. München, 1890, I, p. 38-40 ; ENGELMANN, *Annali*, XLIV, 1872, p. 5 sq., *Beitr. zu Eurip.*, I, *Alkmene*, Berl. 1882, ce dernier mémoire repris et développé dans *Arch. Stud. zu d. Tragik.*, p. 52-62.

2. On a émis, autrefois, les hypothèses les plus diverses sur le sujet de l'*Alcmène* d'Euripide. Selon Matthiæ, c'était l'exil d'Amphitryon et d'Alcmène par Sthénélos après le meurtre involontaire d'Electryon (*Apd.*, *Bibl.*, II, 4, 6 ; v. WAGNER, p. 640). WELCKER (p. 691) proposait d'identifier cette tragédie à *Rhadamante* (qu'il distingue, d'ailleurs, du *Rhadamante* qualifié d'apocryphe par la Vie, y. NAUCK, p. 547 et 566), sous prétexte que le titre d'*Alcmène* ne figure pas sur le marbre d'Albano, et qu'on ne voit aucun autre sujet vraisemblable que l'histoire du mariage d'Alcmène avec Rhadamante après la mort d'Amphitryon (*Apd.*, *Bibl.*, II, 4, 11). L'allusion de Plaute dont nous reparlerons plus tard se serait rapportée au récit fait par Alcmène, dans le prologue, de l'enfantement d'Héraclès parmi les éclairs et la tempête. HARTUNG (p. 534 sq.), tout en repoussant l'identification de Welcker, propose d'assimiler *Alcmène* au *Licymnios* dans lequel il était aussi question d'une tempête (v. NAUCK, p. 507), et croit retrouver le sujet dans DRODORE IV, 58. La tragédie se fût achevée par la mort d'Alcmène qui avait été associée aux épreuves de son frère Licymnios ; Héraclès la conduisait aux Champs-Elysées et la donnait comme épouse à Rhadamante. Cf. *Epigr. Cyz.*, *Anth. Pal.*, III, 13 (STADTMUELLER). On trouvera notamment dans WAGNER (p. 641) et dans ENGELMANN (p. 59) la critique de ces théories. Mais Wagner aboutit lui-même à une idée aussi aventureuse quand il propose — sous toutes réserves il est vrai — d'attribuer à l'*Alcmène* d'Euripide le sujet qu'on attribue parfois à celle d'Ion = *Apd.*, *Bibl.*, II, 8, 1 (v. WAGNER, *Poet. tr. Graec. fragm.*, p. 24).

3. V. les trois études citées, n. 1. Les idées d'Engelmann ont été approuvées par DECHARME, *Euripide*, p. 261 ; WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 519 ; RIZZO, *Riv. de Filol.*, 1902, p. 154 ; v. encore, avec certaines réserves ou modifications de détail, WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 150 ; WECKLEIN et MURRAY, *a. c.* ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 276 sq., *Griech. Heldens.*, p. 614.

4. Au lieu de ἔγραψε, par affectation d'archaïsme, dit MURRAY, p. 230. Selon le même auteur (p. 228) cette peinture est postérieure, d'environ un siècle, à Euripide.

5. *Cat.*, IV, F, 149. V. *Mon. Nouv. Ann.*, 1837, pl. X = DECHARME, pl. I, p. 261 ; REINACH, *Rép.*, I, 237, 2 ; ENGELMANN, *Arch. Stud.*, f. 18. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 212. Nouvelle reproduction en couleur, *J. Hell. Stud.*, 1890, pl. VI = notre pl. V. V. encore *Griech. Vasenmal.*, III, p. 58, f. 27 ; C. HOPPIN, *Black-fig. Vases*, p. 452-53.



ALCMÈNE SAUVÉE PAR ZEUS

D'après le Journal of Hellenic Studies.

qu'on dirait supporté par six rangées de rondins placés en sens alterné. Mais il y a là, en réalité, un défaut de perspective, l'autel devant être imaginé un peu en arrière du bûcher que l'on a dressé tout contre ¹, et que deux personnages, Amphitryon (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ) et Anténor (ΑΝΤΗΝΩΡ) ² cherchent à enflammer avec des torches. Sur l'autel est assise Alcmène (ΑΛΚΜΗΝΗ) implorant du secours. Dans sa détresse, elle a fait appel à Zeus (ΖΕΥΣ) qui nous apparaît visible à mi-corps. Il porte son sceptre et sa toute puissance se manifeste : au-dessus de l'autel s'arrondit une bande à trois couleurs, rouge clair, jaune et rouge sombre, où il faut reconnaître un arc-en-ciel. L'espace limité par cet arc est rempli d'un pointillé grisâtre figurant la pluie ou la grêle, et des deux côtés, en haut, émergeant jusqu'aux hanches, deux femmes, des Hyades ³, jettent de l'eau à pleine amphore pour éteindre le bûcher. Près d'elles se montre l'Aurore (ΑΩΣ) avec un miroir à la main ⁴. Tandis qu'Amphitryon reste indifférent, ses deux torches appliquées au bûcher, son jeune compagnon est plus sensible à l'événement merveilleux et il va s'éloigner en hâte ⁵, tenant pour un signe suffisant de la volonté divine les deux gerbes fulgurantes qui viennent de tomber des nues ⁶.

Engelmann a critiqué d'une manière fort probante ⁷ l'ancienne théorie de Millingen ⁸ qui reconnaissait dans cette peinture la résurrection et l'apothéose d'Alcmène. Il ne s'agit ni d'une morte ni d'un bûcher funèbre, mais d'Alcmène vivante et miraculeusement sauvée par l'intervention de Zeus du danger d'être brûlée vive. C'est ce que montre bien, aussi, une deuxième peinture de vase qui, sous une forme simplifiée, offre avec la précédente de curieuses analogies ⁹.

Il s'agit d'un autre vase du British Museum ¹⁰ où l'on voit pareillement une femme qui s'est réfugiée sur un autel ¹¹ (fig. 73). Elle lève les deux bras, dans un geste d'épouvante, car un jeune homme ¹² se précipite

1. V. MURRAY, p. 226, et ENGELMANN, p. 52-53.

2. Figure complétive. Ou bien ce serviteur ou compagnon jouait aussi un rôle dans la tragédie (*Arch. Herm.*, p. 278).

3. Παρθέναι ὁμῶςροφόραι.

4. On a proposé d'expliquer cette figure par le fait que le drame se déroulait à l'aurore. On y peut voir aussi, avec C. ROBERT (*A. Herm.*, p. 278), un souvenir de l'ordre donné par Zeus à Eôs de ne point paraître si tôt que de coutume. C. Robert se demande si Eôs ne disait point le prologue, et si Molière ne se serait pas presque rencontré avec Euripide en attribuant le prologue d'*Amphitryon* à la Nuit.

5. Témoin le vase renversé à ses pieds, selon une convention généralement adoptée par les peintres céramistes de cette époque.

6. Engelmann compare *Il.*, VIII, 132.

7. *Arch. Studien*, p. 54-55.

8. *Nouv. Ann.*, 1837, p. 487. Je suis surpris que C. HOPPIN (*l. c.*) parle encore, à propos de cette peinture, de *Alkmene on the funeral pyre*.

9. C. ROBERT la considère (*A. Herm.*, p. 276) comme une réplique abrégée de la première. VOGEL (p. 35) croit que les deux artistes procédaient du même modèle.

10. *Cat.*, IV, F, 193. V. *Annali*, XLIV, 1872, tav. d'agg. A = REINACH, *Rép.*, I, 328, 2; *Arch. Stud.*, f. 19 = notre fig. 73; *Arch. Herm.*, f. 35.

11. Cet autel n'est pas, comme le dit VOGEL (p. 35) une reproduction erronée du bûcher qu'on voit sur le premier vase (A). Il y a aussi un autel sur A ; les *χρυσυτάι* sont très visibles.

12. Anténor, semble-t-il, d'après le vase précédent.

vers elle en brandissant deux torches, et l'on comprend suffisamment, bien qu'aucun bûcher ne soit figuré, qu'elle est en danger d'être brûlée vive. Si son attitude diffère quelque peu de celle d'Alcmène, sur le monument précédent, il n'y a aucun doute qu'on n'ait pourtant sous les yeux le même personnage et le même sujet. Il est vrai qu'Amphitryon et Zeus ont disparu, mais le premier est représenté par l'exécuteur de ses ordres, et c'est Zeus, évidemment, qui a fait briller l'arc-en-ciel en signe d'espérance et a dépêché les deux Hyades qui, ici encore, s'empressent d'éteindre le feu menaçant.



Fig. 73.

Engelmann a reconnu dans ces deux peintures un souvenir du dénouement de l'*Alcmène* d'Euripide ¹ dont il restitue ainsi l'action, avec

1. D'autres poètes tels que Ion (NAUCK, p. 733), Astydamas le Jeune (NAUCK, p. 777) et Denys (NAUCK, p. 793) avaient composé une *Alcmène*, et Eschyle d'Alexandrie était l'auteur d'un *Amphitryon* (NAUCK, p. 824). Mais il semble hors de doute que les peintures de vases se rattachent à Euripide, poète beaucoup plus célèbre, et qui a joui d'une faveur toute particulière dans l'Italie Méridionale. Il subsiste à peine quelques mots de l'*Amphitryon* de Sophocle. Certains estiment que, à l'épisode du bûcher près, et aussi, peut-être, à une variante consistant à attribuer à Tirésias la révélation des amours de Zeus, Sophocle avait traité la même donnée qu'Euripide (v. FRAZER, *Apd.*, I, p. 174 n. 1 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 76). D'autres pensent que Sophocle avait été le modèle d'Accius (v. NAUCK, p. 156), ce qui impliquerait un sujet tout différent si l'on s'en rapporte à la matière déterminée par RIBBECK (*Röm. Trag.*, p. 553 sq.) comme étant celle du poète latin. Quant à Eschyle, il est plus que douteux qu'il ait traité cette légende (v. NAUCK, p. 6, et *Arch. Stud.*, p. 58). Les comiques n'avaient pas manqué d'exploiter l'histoire d'Alcmène et de son époux. On cite un *Amphitryon* d'Archippos et une Νύξ μακρόα de Platon. Sur les modèles de l'*Amphitryon* de Plaute, v. LEO, *Gesch. d. Röm. Litt.*, I, 131.

l'aide d'Apollodore et d'Hygin ¹ : Amphitryon avait promis de laisser son épouse Alcmène vierge jusqu'au retour de l'expédition vengeresse contre les Téléboens et les Taphiens ². Après avoir tué leur roi Ptérélaos, il rentre victorieux à Thèbes, mais Alcmène, séduite par Zeus, ne lui fait pas précisément l'accueil qu'il croyait avoir mérité. Amphitryon tenait son épouse pour infidèle et son ressentiment était d'autant plus vif qu'il avait fait davantage pour la conquérir. Il la menaçait de mort, et celle-ci épouvantée, se réfugiait sur l'autel familial ³. Recourant au procédé ordinaire pour avoir raison d'un suppliant, Amphitryon dressait un bûcher autour de l'autel et n'hésitait pas à y mettre le feu. Mais Zeus déchaînait un orage qui éteignait les flammes ; il intervenait pour réconcilier Amphitryon et Alcmène et procurer un dénouement heureux.

Sans doute, Apollodore et Hygin ne font pas la moindre allusion à l'essai de vengeance d'Amphitryon, mais, outre que le complément tiré des vases peints donne à peu près seul à l'histoire un caractère tragique, Engelmann fait justement observer que le détail du bûcher éteint par une violente tempête s'accorde à merveille avec un témoignage de Plaute. On se souvient du début du *Rudens* : « O dieux immortels, l'affreuse tempête que Neptune nous a envoyée cette nuit ! Le vent a découvert toute la métairie. Le vent ? c'était plutôt l'ouragan de l'*Alcmène* d'Euripide, tant il a ravagé toutes les tuiles de nos toits » ⁴. D'autre part, n'est-il pas curieux de noter que, dans la même pièce, Labrax veut allumer un grand feu pour brûler vives Palestra

1. *Fab.* 29 et *Bibl.*, II, 4, 6-8. Certains ont rattaché ces mythographes à d'autres sources, partiellement ou totalement. Pour FRAZER (*Apd.*, I, 174, n. 1), Apollodore procède de Phérécyde (ce qui d'ailleurs, n'infirme pas la méthode d'Engelmann, car Euripide pourrait très bien s'être inspiré lui aussi de Phérécyde et Apollodore, dans ce cas, nous renseignerait également sur la version du poète tragique). Quant à l'esquisse de dialogue entre les deux époux faite par Hygin et où Engelmann reconnaît (p. 61) un souvenir de la tragédie, C. Robert y voit le reflet d'une comédie ou, du moins, d'un drame distinct de celui d'Euripide (*Gr. Heldens.*, p. 614).

2. *Apd.*, I, c. Il avait fait cette promesse à Electryon, au moment où celui-ci s'appropriait à partir contre les Téléboens, après lui avoir confié la garde de son royaume et de sa fille. Une fois Electryon mort, Amphitryon reprend son plan de vengeance à l'exécution duquel Alcmène subordonne la consommation du mariage. C'est ainsi qu'il faut comprendre, semble-t-il, γαμθησσεσθαι (*Bibl.*, II, 4, 6). Alcmène est liée déjà par le don consenti par son père, et la suite du récit montre bien qu'Amphitryon la considère déjà comme sa femme.

3. La statue attique de la *Suppliante* qu'on voit au Palais Barberini (BRUNN, *Denkm. d. Skulpt.*, 415) et dont une copie romaine se trouve au Musée du Vatican (AMELUNG, *Vatik. Skulpt.*, II, pl. LVII, n° 393) semble bien représenter Alcmène qui a cherché un refuge sur l'autel des dieux (V. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 614, n. 3).

4. *Rud.*, I, 1, 1 sq. Ce trait de la vengeance d'Amphitryon et du bûcher éteint grâce au secours de Zeus aurait été la grande innovation d'Euripide car, pour le reste, la légende est ancienne. V. *Od.*, XI, 266 sq. ; Hés., *Scut.*, 27-56 ; PIND., *Pyth.*, IX, 84 sq. ; *Ném.*, X, 15 sq. ; *Isthm.*, VII, 5 sq. On la trouvait aussi chez PHÉRÉCYDE (*F. H. G.*, I, 77) Une base de Sparte montre la rencontre de Zeus et d'Alcmène (BRUNN, *Denkm. d. Skulpt.*, 226) et le sujet était aussi représenté sur une métope de Sélionte (BENNDORF, *Met. Sel.*, pl. IV, 1). On voyait, sur le coffret de Cypsélos, Zeus offrant des présents à Alcmène. (PAUS., V, 18, 3).

et Ampélisque réfugiées sur l'autel de Vénus ? ¹ Chez Euripide comme sur la peinture de Python, Amphitryon devait essayer d'infliger le même supplice à Alcène ², et cette menace de la flamme avec la tourmente déchaînée pour l'éteindre nous permettront peut-être d'apporter encore quelques précisions sur l'œuvre du poète grec.

M. Murray ³ a suggéré un intéressant rapprochement entre le bûcher d'Alcène et celui d'Héraclès sur l'Œta dont il est question, en particulier, au dénouement des *Trachiniennes* ⁴. Apollodore nous raconte que, lorsque ce bûcher commença à flamber, Héraclès fut ravi au ciel par un ouragan accompagné de tonnerre ⁵. Il se pourrait que la tradition eût été répandue en Grèce que le héros avait quitté ce monde dans une tempête, tout comme sa naissance avait été annoncée par une perturbation des éléments. Il avait terminé sa vie sur le bûcher comme sa mère y était montée avant de lui donner le jour. A ce point de vue, la tragédie d'Euripide constituerait une sorte de pendant à la tragédie de Sophocle, l'un rappelant à la fin de son drame les circonstances de la mort d'Héraclès, et l'autre dépeignant celles qui précédèrent de peu sa naissance ⁶. Nous inclinerions donc à accepter pour *Alcène* un détail déjà proposé par C. Robert ⁷, indépendamment des considérations précédentes, et à modifier un peu, à cet égard, la théorie d'Engelmann. Ce n'était pas la froideur d'Alcène qui provoquait la colère d'Amphitryon ⁸, mais ce dernier, au retour d'une longue absence, trouvait celle qui n'était encore son épouse que de nom à la veille de devenir mère. Zeus sauvait son fils en même temps que sa bien-aimée et la gloire future du héros devait être annoncée par lui au dénouement de la tragédie ⁹.

1. *Rud.*, III, 4, 676 sq. Cf. ENGELMANN, p. 62.

2. V. la menace du même supplice *Hér. Main.*, 240, et *Androm.*, 256. Il y a sans doute une parodie d'Euripide, peut-être d'*Alcène* (ENGELMANN, *l. c.*), dans le passage des *Thesmophories* où les femmes se disposent à brûler Mnésiloque sur l'autel où il a fui (v. 726 sq.). On retrouve un détail analogue dans un fragment de comédie (*The Oxyr. Pap.*, VI, 1908, p. 150 sq., XXII, n° 855) qui semble être un travestissement de l'*Alcène* (WEIL, *Rev. Et. Grecques*, 1909, p. 11). Les éditeurs anglais pensent que cette comédie pouvait être de Ménandre ; Weil est plus disposé à y voir une œuvre de Philémon.

3. *A. c.*, p. 227.

4. V. 1193 sq. Pearson date les *Trachiniennes* de 420-440 (*Intr.*, p. XXIII). Nous ignorons tout de la date d'*Alcène*.

5. *Bibl.*, II, 7, 7.

6. MURRAY, *a. c.*, p. 227-28.

7. *Griech. Heldens.*, p. 614.

8. C. Robert estime (*l. c.*) que ce trait d'Apollodore et d'Hygin dérive soit d'une comédie, soit d'une tragédie autre que celle d'Euripide.

9. Id., C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 277 et, déjà, *Oidipus*, I, p. 388. Cf. WILAMOWITZ, *Herakles*, I, p. 54 ; II, p. 242 ; *Anal. Eur.*, p. 150. НАУСК (p. 386 et 916) suggère de rapporter à *Alcène* le F. 400 des *Adespota* : ἐγένοντο τοῦ μὲν Ἡρακλῆος τοῦ δ' Ἰφικλῆος. Le poète aurait suivi la version à laquelle il fait allusion dans *Héraclès*, 798 sq., et qui est aussi mentionnée par PINDARE, *Pyth.*, IX, 84 sq. Le trimètre ne pourrait guère appartenir, semble-t-il, qu'à un récit de la double naissance et, dans ce cas, la tragédie ne se serait pas achevée simplement par une prophétie concernant Héraclès et ses futurs exploits. Mais une double naissance s'accorderait malaisément avec l'affabulation qui a été présentée plus haut. C. Robert pense que, chez Euripide, il n'était pas question d'Iphiclès jumeau d'Héraclès (*Gr. Heldens.*, p. 615).

Plusieurs des fragments conservés s'accordent avec l'affabulation que nous venons d'esquisser. Il faut d'abord, avec Engelmann, commencer par rendre à l'*Alcmène* le fragment 67 ¹, où un personnage dit combien il est malaisé de surmonter sa crainte quand on plaide pour défendre sa vie, propos qui sont très naturels de la part d'une épouse menacée de mort et qui cherche à se disculper. Le n° 96 semble être une parole d'Amphitryon supposant que sa femme inexpérimentée a été victime d'un riche séducteur ²; le n° 104 se rapporte peut-être à la longue nuit amoureuse ³, et le n° 90 est sans doute relatif aux torches qui servent à allumer le bûcher ⁴. Quant au fragment 89, qui est d'une interprétation particulièrement difficile ⁵, il permet de croire qu'il était fait mention dans la tragédie de l'histoire d'Amphitryon banni d'Argos par Sthénélos à la suite du meurtre involontaire d'Electryon ⁶. Engelmann considère les fragments 98 et 99 comme des exhortations à supporter vaillamment l'infortune, et il les suppose adressés à Amphitryon. Mais Wecklein ⁷, tout en attribuant le même sens au n° 98, ainsi d'ailleurs qu'aux nos 100 et 101, croit ces encouragements adressés à Alcmène. Ce serait à elle, aussi, que s'appliquerait le fragment 97 ⁸.

Engelmann pense que les deux représentations ci-dessus étudiées sont inspirées par une scène qui se déroulait sous les yeux des spectateurs ⁹. Sans doute, on trouve fréquemment sur les vases peints des tableaux correspondant à un simple récit de la tragédie, mais serait-il vraisemblable que, pour donner quelque idée d'une terrible bourrasque, Plaute ¹⁰ eût pris comme terme de comparaison l'*Alcmène* d'Euripide, si la tempête y avait été seulement racontée et non pas représentée ? De plus, la tempête et l'intervention de Zeus devaient faire immédiatement suite à la scène où Alcmène, menacée par Amphitryon,

1. La citation de ces quelques vers est introduite dans STOBÉE, *Flor.*, 8, 12 par Εὐριπίδου ἄκμ'. De là, Gaisford a conjecturé Εὐρ. Ἀλκμειώνος, et il a été suivi par NAUCK, p. 381. Engelmann revient à l'ancienne attribution; v. WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 642. La lecture Εὐρ. Ἀλκμειώνη est pleinement approuvée par WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 519.

2. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 614, n. 5.

3. ENGELMANN, *o. c.*, p. 60.

4. MURRAY, *a. c.*, p. 226. Je ne sais pourquoi Engelmann s'avise d'y voir un détail relatif à la longue nuit, ou une allusion au bois nécessaire à la construction du bûcher. Par contre, on pourrait être tenté, avec Engelmann, de rattacher à la construction du bûcher le F. inc. f. 1002.

5. *Nunquam sissem Sthenelum ad latus fortunatum transeuntem jure tuo te privare* (WAGNER, p. 642). WECKLEIN (*a. c.*, p. 39) y voit des explications données par Amphitryon à qui il attribue le prologue. La meilleure interprétation nous paraît être celle de C. ROBERT (*A. Herm.*, p. 277) qui reconnaît là des paroles prononcées par Zeus au dénouement.

6. APD., *Bibl.*, II, 4, 6.

7. *A. c.*, p. 40.

8. En lisant ἐλεξας au lieu de ἐπραξας, et δυστυχῶς au lieu de δυστυχῶν.

9. *O. c.*, p. 62.

10. Ou son modèle.

se réfugiait sur l'autel, et cette dernière scène ne pouvait, selon Engelmann, se passer que sur le théâtre ¹. Wecklein a soutenu une théorie contraire ². Il estime qu'une apparition de Zeus ne serait pas conforme aux habitudes d'Euripide ³, et que la douche des Hyades aurait risqué de produire une impression comique. La comparaison de Plaute resterait, d'ailleurs, parfaitement explicable si, comme on a toute raison de le croire, la tourmente était décrite avec détail et d'une manière expressive. Wecklein invoque enfin à l'appui de sa thèse le fragment 88 pour lequel Engelmann n'a proposé aucune explication ; il se plaçait dans le récit de l'extinction du bûcher déjà flambant et qui se transformait en une fraîche tonnelle tapissée de lierre, en un vrai bois sacré pour les rossignols. Pour ingénieuse que soit cette dernière hypothèse, les arguments invoqués par Engelmann me paraissent garder toute leur force, d'autant que le vase de Python emprunte son ordonnance générale à la scène, les dieux étant placés à la partie supérieure comme sur le *théologeion* ⁴. Resterait à savoir si le peintre s'inspirait directement du théâtre ou si, comme on l'a jugé plus probable ⁵, il se bornait à reproduire un modèle du grand art, influencé d'ailleurs lui-même par une représentation théâtrale.

1. ENGELMANN, *o. c.*, note à la page 63. C. ROBERT (*A. Herm.*, p. 276) admet aussi que la tempête et l'extinction du bûcher étaient vraiment représentées sur le théâtre

2. *A. c.*, p. 39.

3. Zeus n'apparaît jamais, en effet, dans aucune tragédie subsistante d'Euripide non plus que, d'ailleurs, dans les œuvres conservées d'Eschyle et Sophocle. Mais ce peut être là un pur effet du hasard.

4. ENGELMANN, *o. c.*, p. 58.

5. VOGEL, *o. c.*, p. 35.

CHAPITRE IV

ALOPÉ

On ne connaît que par Hygin ¹ l'histoire d'Alopé, fille de Cercyon d'Eleusis : Ayant eu secrètement un fils de Poseidon, elle chargea sa nourrice d'exposer le nouveau-né qui fut allaité par une jument. Un berger, intrigué, suivit la bête, et trouva l'enfant qui était enveloppé d'une étoffe magnifique. Il le transporta dans sa chaumière, puis le céda à un autre berger, mais en gardant par devers lui l'étoffe. Une grande dispute s'élève alors entre les deux hommes, celui qui s'était chargé du petit réclamant en vain les langes qui témoignaient de sa haute extraction. Le débat est porté devant le roi Cercyon qui reconnaît, dans l'objet contesté, une pièce du vêtement de sa fille. La nourrice de cette dernière, pleine de crainte, révéla à Cercyon que l'enfant était d'Alopé. Le père impitoyable fit jeter sa fille dans une prison, pour qu'elle y mourût ², et il ordonna d'exposer l'enfant qui fut encore allaité de la même façon merveilleuse, si bien que, de nouveau, des pâtres, voyant là une marque de la protection divine, l'emportèrent pour l'élever et l'appelèrent Hippothoon. Lorsque Thésée, poursuivit Hygin, eut triomphé de Cercyon, Hippothoon se présenta au vainqueur et lui réclama le trône de son grand-père que Thésée lui céda bien volontiers, sachant qu'il était fils du dieu dont il tirait lui-même origine. Quant à Alopé, son corps fut métamorphosé en source par la volonté de Poseidon.

Sous la réserve que le trait de la seconde exposition de l'enfant sur l'ordre du roi, et les détails qui s'y rattachent, proviennent vraisemblablement de la contamination avec une variante, opérée par le fabuliste ³, on s'accorde ⁴ à reconnaître dans le récit d'Hygin un résumé de l'*Alopé* d'Euripide dont il ne subsiste, d'ailleurs, que de rares fragments ⁵.

1. F. 187.

2. Comme Antigone, dans Sophocle, dit WELCKER, *Griech. Trag.*, II, p. 715.

3. V. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 405. L'auteur pense que le F. 108 fait allusion au rôle joué par la nourrice dans l'exposition de l'enfant. Welcker y voit simplement (*o. c.*, p. 714) un mot de Cercyon pour écarter le témoignage de la nourrice qui défendait Alopé.

4. WELCKER, *o. c.*, p. 711 sq. ; WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 644 ; NAUCK, p. 389.

5. NAUCK, F. 105-113. Cette tragédie a parfois été appelée *Cercyon*.

Si la justification d'Alopé et le châtiment de Cercyon, qui étaient indispensables pour satisfaire aux exigences morales du spectateur, devaient figurer, d'une manière quelconque, dans tout drame sur ce thème, il semble également que la destinée ultérieure d'Hippothoon, éponyme d'une des tribus attiques¹, et l'intervention vengeresse et bienfaisante de Thésée ne pouvaient manquer d'être rappelées dans une production du théâtre d'Athènes, où nous voyons toujours mis en lumière les traits susceptibles d'exalter le sentiment national. Il est impossible, toutefois, malgré les libertés que le drame attique savait prendre avec le temps², que l'on ait retrouvé adolescent, à la fin de la pièce, le nouveau-né du début de la tragédie. On admettra donc que l'action prenait fin sur l'arrivée de Thésée et le châtiment de Cercyon, le reste des événements n'étant porté à la connaissance des auditeurs que par quelques paroles de Poseidon qui survenait au dénouement³. Ou bien, Thésée ne figurant pas dans le drame, c'était le dieu qui annonçait sa future victoire sur le tyran⁴, et qui vantait sa magnanimité tout en célébrant, aussi, la gloire à venir d'Hippothoon et sa noble descendance, et en racontant, enfin, comment Alopé jouirait de l'immortalité dans la fraîcheur toujours renouvelée de la source éleusinienne à laquelle resterait attaché, avec le sien, le nom de l'Amour⁵.

On a pensé avec raison que le débat des deux pâtres devant leur arbitre, épisode dont Ménandre s'est souvenu dans ses *Epitrepontes*⁶, avait fourni à Euripide l'occasion d'une brillante joute oratoire⁷; mais rien ne nous permet d'en juger directement, et la plupart des maigres fragments conservés sont relatifs à un autre débat, celui qui avait lieu entre le père et la fille après la découverte de l'enfant⁸. Les quelques paroles de Cercyon que nous avons gardées montrent qu'Euripide, selon son penchant habituel, avait sensiblement modernisé cette ancienne figure mythique. Après avoir érigé en maxime la nécessité, pour les enfants, d'une obéissance absolue qu'ils doivent estimer fondée en justice⁹, Cercyon reprochait à Alopé de n'avoir jamais eu qu'un médiocre respect pour ses parents¹⁰, et il déplorait l'inutilité des soins les plus attentifs pour assurer l'honnête établissement d'une fille¹¹. Alopé se défendait en arguant que son séducteur

1. DÉM., *Epit.*, 1398 (31).

2. WELCKER, *o. c.*, p. 716 ; v. *in/r.*, p. 502.

3. C'est la théorie de WAGNER (*l. c.*) qui a proposé (p. 646) d'appliquer le F. 105 à Thésée et à ses compagnons.

4. WELCKER, *o. c.*, p. 717.

5. *Id.*, p. 715 et n. 5.

6. C. ROBERT, *o. c.*, p. 405 ; cf. CROISSET, *Journ. des Savants*, 1907, p. 518 sq.

7. WELCKER, *o. c.*, p. 713.

8. *Id.*, *ibid.*

9. F. 110.

10. F. 109.

11. F. 111

était un dieu ¹, un dieu bien ingrat, d'ailleurs, puisqu'elle ne l'avait jamais plus revu, même en songe ². Peut-être la mortelle délaissée se plaignait-elle de son amant divin dans des termes analogues à ceux de Créuse, dans *Ion* ³, mais son abandon n'émouvait nullement le despote qui la condamnait à mourir.

On a cru longtemps ⁴, à la suite de Winckelmann, retrouver cette histoire d'Alopé sur un sarcophage de la villa Pamfili ⁵ dont Welcker, en particulier, a essayé de démontrer l'exakte correspondance avec le récit d'Hygin et, par suite, avec la tragédie d'Euripide. Les motifs de droite et de gauche cadreraient assez bien, en effet, avec la légende, mais Welcker a dû supposer ⁶, afin d'expliquer une partie du motif central ⁷, que, dans le drame euripidéen, la découverte de l'enfant se produisait par un dramatique contraste, le jour même du mariage d'Alopé ⁸, et il faut bien reconnaître, aussi, que, dans l'autre partie du motif principal, le prisonnier que l'on amène devant son juge ne s'accorde que difficilement avec la donnée selon laquelle les deux pâtres venaient d'eux-mêmes au tribunal de Cercyon ⁹. On a très heureusement démontré, au surplus, que ce prisonnier était, avant la restauration du sarcophage, un chef barbare traduit devant son vainqueur ¹⁰, si bien qu'on doit renoncer à établir un rapport quelconque entre le monument et l'histoire qui nous occupe, à moins d'admettre — chose bien hasardeuse — que les motifs de droite et de gauche n'étaient pas empruntés à la même légende que le motif principal qui reste, d'ailleurs, bien obscur.

Dans cette pénurie de représentations du mythe, on comprend la valeur toute particulière qui s'attache à un simple tesson à figures rouges composé de vingt-trois fragments (fig. 74) ¹¹. Agenouillé sur le sol, un petit enfant nu est tranquillement suspendu à la mamelle d'une jument nerveusement cabrée. Debout à gauche, un pied posé sur un bloc de pierre à peine esquissé, une jeune femme, s'appuyant de chaque main à une grande torche, contemple cet étrange spectacle. Ce n'est pas Alopé, comme on l'a cru d'abord ¹², car la mère infortunée ne sau-

1. F. 106.

2. F. 107.

3. Cf. WELCKER, *o. c.*, p. 713.

4. WILAMOWITZ, *Anal. Euripidea*, p. 150.

5. V. *Arch. Herm.*, fig. 291.

6. *O. c.*, p. 712-13.

7. On y voit un couple d'époux que Winckelmann interprétait comme Admète et Alceste.

8. V. notre chapitre sur *Aiolos*.

9. C. ROBERT, *o. c.*, p. 400.

10. *Id.*, p. 402 sq., avec la reproduction, fig. 292, d'un dessin du xvii^e siècle qui montre le sarcophage avant sa restauration.

11. Ces fragments appartiennent au Musée de l'Université de Tübingen. V. SCHWEITZER, *Herakles*, f. 23 ; WATZINGER, *Griech. Vasen in Tübingen*, E 180, pl. XXXIX = notre fig. 74.

12. SCHWEITZER, *o. c.*, p. 81.

rait assister à l'allaitement de l'enfant qu'elle a dû abandonner. C'est plutôt la nymphe Eleusis que l'on voit déjà sur la belle coupe de Hiéron qui représente la mission de Triptolème ¹. Rien n'est plus naturel, en effet, que la présence de la nymphe du lieu où se déroulait l'histoire et où était sans aucun doute localisé le drame euripidéen.

Nous ne prétendons nullement soutenir, bien entendu, que ce personnage figurait dans la tragédie, et il convient de souligner qu'il n'y a qu'un rapport très général entre cette peinture et le drame où le mer-



Fig. 74.

veilleux allaitement d'Hippothoon ne pouvait être que mentionné au cours d'un récit. Il nous semble pourtant légitime de mettre ce fragment de vase attique du iv^e siècle en liaison avec la pièce d'Euripide qui, de toute évidence, a joué un rôle capital dans la fixation et l'expansion de la légende d'Alopé.

1. WATZINGER, *o. c.*, p. 56. Pour la coupe de Hiéron, v. *Mon. d. Inst.*, IX, 43 = REINACH, *Rép.*, I, 192 ; HOPPIN, *Red.-fig. Vases*, II, p. 61.

CHAPITRE V

ANDROMAQUE

Une belle amphore de Ruvo¹ (fig. 75) représente le meurtre de Néoptolème à Delphes raconté, comme on sait, par un messenger à la fin de la tragédie d'Euripide². L'*Andromaque* de ce poète, composée vers le début de la guerre du Péloponnèse³, tend à montrer le caractère spartiate sous un jour défavorable⁴ : Ménélas y apparaît en persécuteur des innocents et des faibles, et son neveu Oreste y est donné, pour la première fois peut-être⁵, comme responsable de l'assassinat de Néoptolème. C'est là une raison capitale pour rattacher au drame d'Euripide une peinture où Oreste joue aussi un rôle essentiel⁶. Dans cette pièce que l'on ne comptait point parmi les meilleures⁷, le récit de l'attentat est un des morceaux particulièrement brillants ; avec sa couleur saisissante et son mouvement dramatique, il évoquait un tableau qui ne pouvait manquer, semble-t-il, de frapper l'imagination des artistes.

La scène se déroule au devant d'un de ces édifices ioniques qu'affectionnent les décorateurs de l'Italie Méridionale⁸. C'est le temple de Delphes⁹, et l'on voit, assistant à la tragédie humaine, le souverain du lieu, Apollon¹⁰. Au premier plan, Néoptolème (ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ) déjà blessé au flanc, s'est réfugié sur l'autel, mais oppose encore une

1. JATTA, *Vasi Caputi*, n° 239 ; *Annali*, XL, 1868, p. 235 sq., tav. d'agg. E = REINACH, *Rép.*, I, 321, 1 et notre fig. 75 ; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 35 ; HUDDILSTON, *Greck. Trag.*, p. 83 sq., f. 10.

2. *And.*, 1085 sq.

3. Entre 430 et 424 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 148).

4. V. MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, p. 397.

5. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 83. Ni dans le VI^e des *Péans*, ni dans la VII^e *Néméenne*, Pindare ne connaît rien de ce rôle attribué à Oreste. V. PUECH, *Pind.*, III, p. 85 sq. Pour Sophocle, v. la note suivante.

6. Il était aussi question du meurtre de Neoptolème dans l'*Hermione* de Sophocle (NAUCK, p. 176), mais, contrairement à WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 221) et à AHRENS (*Soph. Fragm.*, p. 291), Pearson estime fort douteux qu'Oreste eût été l'instigateur de l'attentat (v. *Fragm. of Soph.*, I, p. 142).

7. Τὸ δὲ δρᾶμα τῶν δευτέρων, jugement de l'hypothèse rappelé par HUDDILSTON, *o. c.*, p. 83.

8. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 87.

9. Les περίστυλοι δόμοι du v. 1099, dit VOGEL, *o. c.*, p. 37. On remarque, d'ailleurs, le trépied et l'omphalos.

10. La présence d'Apollon est d'autant plus naturelle qu'il est, chez Euripide, l'instigateur divin du meurtre. Il désirait se venger de Neoptolème coupable d'un vœu impie et qui, justement, était venu à Delphes pour y faire amende honorable. V. *And.*, v. 53, 984, 1085, 1172 ; cf. *Or.*, v. 1652.

vaillante résistance à ses ennemis. Il est tourné vers Oreste (ΟΡΕΣΤΑΣ) qui vient, évidemment, de lui porter un premier coup, et qui se dissimule à l'abri de l'omphalos delphique. Derrière Néoptolème, un jeune homme s'apprête à lui décocher un javelot.

Certains traits de cette peinture sont en exacte conformité avec ceux du poète. Ainsi, Néoptolème se tient, l'épée à la main, contre l'autel ¹, et les pierres figurées à gauche répondent à un détail qui revient par deux fois chez Euripide ². Mais, en général, le décorateur ne se pique nullement d'une exactitude rigoureuse ; tout en interprétant



Fig. 75.

fidèlement l'esprit de la scène, il dispose les éléments particuliers d'après sa propre fantaisie ou d'après les exigences de son art, et son œuvre est, en ce sens, très représentative de toutes les peintures analogues ³. La troupe des Delphiens anonymes, dont il est question chez Euripide, est représentée par un seul jeune homme ⁴ auquel répond symétriquement Oreste qui a déjà fait à Néoptolème la blessure qui ensanglante son flanc ⁵. Si, sur ce dernier point, le peintre va plus loin que le poète ⁶, il ne cesse pourtant pas de procéder de lui, car Euripide

1. *And.*, v, 1123.

2. *Id.*, v, 1128, 1153.

3. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 86-87.

4. Il n'y a aucune raison de l'identifier au Machaireus qui, chez Sophocle, portait à Néoptolème le coup fatal. V. VOGEL, *o. c.*, p. 38 ; cf. PEARSON, *o. c.*, I, p. 142.

5. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 87.

6. Chez EURIPIDE (v. 1151), c'est un habitant de Delphes qui frappe Néoptolème du glaive. Huddilston a très justement fait observer les analogies qui existent entre cette peinture et la décoration d'une autre amphore également trouvée à Ruvo et qui rappelle le sujet d'*Iphigénie en Tauride*. V. *infr.*, p. 383. Il suppose que les deux vases sont l'œuvre d'un même artiste. R. Rochette reconnaissait encore le meurtre de Néoptolème

pide caractérise nettement Oreste comme l'organisateur du complot et le chef des assaillants.

à Delphes sur un canthare de Nola, de l'ancienne collection Pourtalès, aujourd'hui au British Museum, *Cat.*, III, E 155 (v. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, p. 205 sq., pl. XL). Cette opinion, déjà mise en doute par C. ROBERT (*Thanatos*, p. 43), est insoutenable; v. VOGEL (*o.c.*, p. 141-42) qui a d'ailleurs le tort de suggérer, je ne sais pourquoi, que l'*Hermione* de Sophocle pourrait être la source de cette représentation. Klein a voulu y reconnaître une illustration de l'histoire de Laocoon, d'après Arctinos (*Arch. Zeit.*, XXXVIII, 1880, p. 189) C. Robert a fortement critiqué cette théorie sans proposer aucune autre explication (*Bild u. Lied*, p. 211-212). Plus récemment, C. Smith a essayé de rattacher cette peinture à l'*Ixion* d'Eschyle, mais voir là contre *infr.*, p. 392.

CHAPITRE VI

ANDROMÈDE

Jouée en 412 ¹, en même temps qu'*Hélène* ², *Andromède* était considérée par les anciens comme une des plus belles tragédies d'Euripide ³. Une vierge exposée sur un récif, dans le rude tourbillon des vents et des vagues qui doivent, d'un moment à l'autre, apporter un monstre dévorant ; son effroi et ses plaintes dans la nuit solitaire, puis, l'arrivée imprévue d'un libérateur, son émoi devant tant de beauté et d'infortune, et les délices d'une mutuelle tendresse succédant au désespoir, telle était la merveilleuse histoire ⁴ où le poète, au déclin de sa vie, jetait encore tout le feu de son inspiration. A certains égards, *Andromède* représentait dans l'ensemble de son œuvre une note fort originale, car ce qu'il montrait ici, sous les couleurs les plus fraîches, c'était l'éclosion soudaine de la passion dans des cœurs juvéniles ⁵. Il donnait à son héros une disposition vraiment chevaleresque, source de dévouement et de prouesses, et l'on a pu dire avec raison que « le grand charme et la séduction du drame étaient dans la vive peinture d'un amour exalté, inspirateur des plus nobles sentiments » ⁶.

1. Sc. Ar. *Gren.*, 53 ; sc. Ar. *Thesm.*, 1060. L'*Andromède* de Sophocle avait donc presque certainement précédé. Sur l'ancienneté de l'histoire de Persée et d'Andromède, v. p. 148, n. 1.

2. Sc. Ar. *Thesm.*, 1012. PETERSEN (*D. Att. Trag.*, p. 606-607) a relevé certaines analogies entre les deux pièces.

3. Sc. *Gren.*, l. c., — V. sur *Andromède*: WELCKER, *Griech. Trag.*, II, p. 644 sq. ; HARTUNG, *Eur. rest.*, II, p. 344 sq. ; WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 646 sq. ; TRENDLENBURG, *Annali*, XLIV, 1872, p. 108 sq. ; RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 162 sq. ; C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 16 sq. ; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 38 sq., 109 sq. WECKLEIN, *Sitz. - Ber. Mün.*, 1888, I, p. 87 sq. ; E. BETHE, *Arch. Jahrb.*, XI, 1896, p. 292 sq. ; ENGELMANN, *Arch. Stud.*, p. 7 sq. et 63 sq. ; ENGELMANN, *Arch. Jahrb.*, XIX, 1904, p. 143 sq. ; E. MUELLER, *Philologus*, N. F., XX, 1907, p. 48 sq. ; PETERSEN, *D. Att. Trag.*, p. 606 sq. Je n'ai pas eu connaissance du travail de COURLANDER, *Perseus and Andr.*, Londres, 1903.

4. On a justement attiré l'attention sur la ressemblance de la légende d'*Æsioné* (v. HYGIN, f. 89) et de celle d'Andromède. Naevius avait écrit une *Æsiona*, mais on ignore son modèle grec (cf. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 44 et 46).

5. Seule, *Iphigénie à Aulis* offre quelque chose de comparable ; mais il devait y avoir aussi, dans *Oinomaos*, une peinture analogue des sentiments de Pélops et d'Hippodamie (v. PETERSEN, *o. c.*, p. 608). Il y aurait donc lieu, semble-t-il, d'apporter à cet égard une légère réserve au jugement de M. MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, p. 325.

6. WEIL, *J. des Sav.*, 1900 p. 515.



Fig. 76.

La pièce fit une impression durable, et la parodie des *Thesmophories* ¹ suffirait à prouver la vogue d'une tragédie dont Aristophane faisait encore, dans les *Grenouilles*, la lecture favorite de Dionysos ². Alexandre en fut grand admirateur, si nous en croyons Nicobule ³, d'après qui le roi de Macédoine, dans le dernier festin qu'il offrit, récita tout un épisode de ce drame. Qui ne connaît, enfin, la plaisante anecdote de Lucien sur le délire tragique des habitants d'Abdère, au début du règne de Lysimaque ? Ce qui les transportait surtout, c'était l'*Andromède* d'Euripide, et la ville était pleine de ces forcenés qui déclamaient par les rues : « Amour, puissant tyran des hommes et des dieux ! » ⁴

Les œuvres artistiques témoignent, elles aussi, de la popularité de la tragédie ⁵. On y rattache, notamment, plusieurs peintures de vases qui fournissent de précieuses indications sur tel ou tel détail de la pièce et sur la manière dont elle était mise à la scène. Etablissons d'abord la liste de ces monuments.

A. — Cratère de Capoue, du Musée de Berlin ⁶ (fig. 76). Au centre est debout Andromède (ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ), attachée, les bras en croix, à un rocher indiqué par quelques traits blancs. Des deux côtés Persée (ΠΕΡΣΕΥΣ) et Céphée (ΚΗΦΕΥΣ). A droite, Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) qui couronne Persée et, derrière elle, un autel où brille la flamme. A gauche, Hermès (ΕΡΜΗΣ) et, un peu en arrière, plus haut, un personnage au type éthiopien dans lequel on a parfois reconnu une jeune fille du chœur ⁷. L'artiste a aussi représenté trois coffrets qui sont censés contenir les présents funèbres apportés à la victime.

1. V. 1010 sq.

2. *Gren.*, 53.

3. *ATH.*, XII, 537 d.

4. *LUC.*, *De conscr. hist.*, I, 1, 2. Rappelons qu'Euripide fut vraisemblablement le modèle de Livius Andronicus et, à coup sûr, celui d'Ennius (v. RIBBECK, *o. c.*, p. 32 et 163 sq.).

5. Nicias d'Athènes (vers 350-300) avait peint, sans doute d'après Euripide, un tableau célèbre, une *Andromède* (PLINE, XXXV, 132 = *Rec. Milliet*, n° 365) dont on croit retrouver le souvenir dans plusieurs monuments ou textes postérieurs. V. *supr.*, p. 34 et C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 239, n. 4. — Euanthès, peintre de l'école d'Alexandrie, avait exécuté, dans l'opisthodomé du temple de Zeus Kasios, à Péluse, une fresque où l'on voyait Andromède enchaînée et le combat de Persée contre le monstre (ACH. TAR., *Erot.*, III, 6 sq. = *Rec. Milliet*, n° 545. Helbig a rapproché de cette description le tableau de Pompéi n° 1183. V. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 411, n. 1. V. encore, dans REINACH, *o. c.*, p. 411, n. 1, les ἐκφράσεις de LUCIEN, *De domo*, 22, PHILOSTRATE, *Im.*, I, 29, et aussi, p. 409 n. 1, l'épigramme d'Arabios). Andromède secourue par Persée, fait le sujet d'un groupe de terre cuite du Musée de Naples, de fabrication italote, qui a été étudié par HEYDEMANN, *VII^e Hall. Winck.-progr.*, 1882, p. 9 sq. Pl. III, 1. V. encore un fragment de relief de terre cuite, KEKULE, *D. ant. Terrakotten*, IV, 1, p. 120, f. 228.

6. V. *Arch. Jahrb.*, XI, 1896, pl. II = notre fig. 76; ENGELMANN, *o. c.*, f. 20. Cf. *Arch. Anz.*, VIII, 1893, p. 91; E. BETHE, *Prolegomena*, p. 320-30 et *A. Jahrb.*, 1896, p. 292 sq.; ENGELMANN, *o. c.*, p. 68.

7. E. BETHE, *o. c.*, p. 299. ENGELMANN, *l. c.*, y voit plutôt un compagnon de Céphée. Cette peinture qui est, sans aucun doute, une œuvre attique est la plus ancienne de la série et date de l'extrême fin du v^e siècle.



ANDROMÈDE

Amphore du Musée de Naples. Cliché D. Losacco.

B. — Amphore de Canosa, du Musée de Naples ¹ (pl. VI). La peinture est divisée en trois registres : 1^o Andromède est debout sur un escabeau, les bras liés à des troncs d'arbre. A droite, conduit par un jeune homme au costume asiatique, le vieux Cépheus coiffé de la mitre phrygienne. Derrière, couvrant tristement son visage de sa main, Cassiopée ² ou plutôt une compagne d'Andromède, Cassiopée étant la femme assise à gauche avec, auprès d'elle, une servante qui tient un parasol. 2^o La mer, avec toutes sortes de bêtes marines. 3^o Combat de Persée contre le monstre marin en présence de Néréides montées sur des dauphins ou des hippocampes. Comme sur la peinture précédente et plusieurs



Fig. 77.

autres, Persée est coiffé d'une espèce de pilos, sans doute l'*ἄλδος κυνῆ* ³. Un Eros s'approche du héros pour le couronner.

C. — Amphore d'Armentum, du Musée de Naples ⁴ (fig. 77). Ici encore, trois registres : 1^o Aphrodite, Eros et Peitho, et trois jeunes guerriers au vêtement asiatique. 2^o Andromède debout est toujours attachée à deux troncs d'arbre. A droite, Cépheus ⁵ ou la nourrice ⁶. A gauche,

1. HEYDEMANN, *Vasens.*, N^o 3225 ; cf. TRENDLENBURG, *a. c.*, n^o B ; VOGEL, *o. c.*, p. 39-40.

2. VOGEL, *l. c.*

3. V. *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878 pl. III. Cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 225.

4. HEYDEMANN, *S. Santang.*, n^o 708 ; TRENDLENBURG, *a. c.*, n^o A. Rep. *Mon. d. Inst.*, IX, 38 = REINACH, *Rép.*, I, 188 ; ENGELMANN, *o. c.*, f. 22 = notre fig. 77. Cf VOGEL, *o. c.*, p. 41 sq. ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 71. VOGEL (p. 45) considère que B et C dérivent d'un même prototype plus ou moins fidèlement reproduit ou que C est une copie peu exacte de B.

5. Comme sur le vase précédent (ENGELMANN, *o. c.*, p. 71)

6. VOGEL, *l. c.*

Cassiopé assise et deux servantes ¹. 3^o Persée lutte contre le monstre marin en présence de Scylla et de deux Néréides.

D. — Hydrie du Musée de Berlin ² (fig. 78). Andromède est debout, les poignets rivés à un rocher couvert de végétation. A sa droite, une femme qui est vraisemblablement Cassiopé, malgré son air de jeunesse. A gauche est assis Cépheus, sceptre en main, et tenant une couronne, présage de la victoire de Persée. On voit, en effet, aux pieds d'Andromède, le héros qui se précipite, armé d'une lance et de la harpé, vers le monstre représenté comme un poisson gigantesque muni d'une terrible nageoire dorsale. Un polype et deux poissons achèvent de localiser la scène sur le rivage de la mer.

E. — Fragments d'un vase de Ruvo, de la collection de l'Université de Halle ³ (fig. 79). Andromède, parée comme une fiancée d'une couronne et d'un voile, est encore liée à un rocher où ont poussé de menues



Fig. 78

plantes. Elle se tourne légèrement à gauche, vers Cassiopé qui soutient d'une main sa tête à demi recouverte de l'himation (frag. 1). Cassiopé était probablement assise (fragm. 3), et deux servantes étaient placées devant elle, l'une immobile, l'autre s'avancant. Sur le fragment 2, on voit un jeune guerrier armé de deux lances, et il subsiste des restes de l'arme d'un de ses compagnons. La peinture qui offre des similitudes avec B et C comprenait sans doute deux zones. On a pensé qu'au registre supérieur, la décoration s'achevait peut-être par un troisième guerrier, Aphrodite, Eros et une servante, tandis qu'au

1. Vogel voit plutôt dans ce groupe trois compagnes d'Andromède.

2. FURTWAENGLER, *Arch. Anz.*, VIII, 1893, p. 93, n^o 57 (Inv. 3238). Cf. ENGELMANN, *Arch. Jahrb.*, XIX, 1904, p. 143, sq., f. 1 = notre fig. 78. Ce vase est, lui aussi, de fabrication italienne (Campanie).

3. ENGELMANN, *a. c.*, pl. IX = notre fig. 79.

registre du bas, le groupe de Cépheus et de ses acolytes correspondait à celui de Cassiopé et de ses femmes ¹.

F. — Amphore de Misanello, au Musée de Naples ² (fig. 80). Andromède, debout, est liée à un bloc de rochers. A ses pieds, deux coffrets et une amphore. On voit apparaître la tête du monstre marin. A droite Persée, puis, causant entre eux, Cépheus et Cassiopé.



Fig. 79.

G. — Hydrie d'Anzio, du British Museum ³ (fig. 81) Andromède est attachée à deux colonnes ioniques émergeant de feuilles d'acanthé. Elle tourne la tête vers une porteuse d'hydrie. A droite, Persée regardant Cépheus qui est assis, sceptre en main, les pieds appuyés sur deux coffrets.

H. — Vase du Musée de Bari ⁴ (fig. 82). Andromède, assise, est fixée



Fig. 80.

1. ENGELMANN, *a. c.*, p. 145-46

2. HEYDEMANN, *S. Santang.*, 24. R. ROCHETTE, *Mon. In.*, pl. XLI; ENGELMANN, *o. c.*, f. 23 = notre fig. 80; cf. TRENDLENBURG, *a. c.*, C. Cette peinture, d'époque très tardive, montre la complète décadence de l'art.

3. *Cat.*; IV, F. 185, et pl. VII; ENGELMANN, *o. c.*, f. 2 = notre fig. 81. Cf. *Id.*, p. 78; VOGEL, *o. c.*, p. 42.

4. ENGELMANN, *o. c.*, f. 1 = notre fig. 82 Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 6 et 70;



Fig. 81.



Fig. 82.



Fig. 83.

par les poignets à la paroi où est adossé son siège ¹. A droite, Persée, qui vient d'arriver dans une course rapide. A gauche, une suivante ² portant un coffret et un éventail. De chaque côté d'Andromède, des coffrets de forme diverse.

I. — Vase d'Apulie, du Musée de Naples ³ (fig. 83). Cépheus s'est jeté à genoux devant Persée nonchalemment appuyé à une colonne. L'exploit du héros est accompli, et Andromède apparaît, délivrée, entre deux arbustes qui rappellent les troncs d'arbre où nous la voyions enchaînée. Elle tend une patère à son sauveur, comme pour lui offrir des présents analogues à ceux que, dans la tragédie, des bergers présentaient à Persée ⁴. En bas, à droite, est assise Cassiopé dans une attitude réservée et fière; elle ne s'associe nullement à l'acte ou démarche de son époux. Celui-ci, d'après certains critiques, remercie le libérateur ⁵, mais il semble plutôt demander à Persée de ne pas lui enlever Andromède ⁶.

J. — Il convient d'ajouter ici un relief de terre cuite attique appartenant au Musée de Berlin, où l'on voit encore Andromède les bras en croix

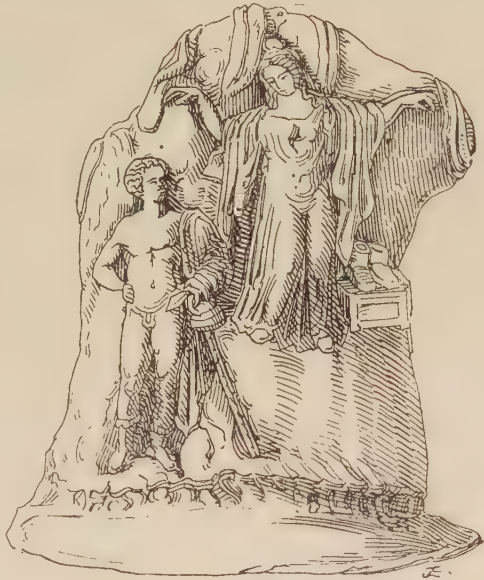


Fig. 84.

1. V. FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 95, n. 3.

2. Une des choreutes, selon Engelmann

3. HEYDEMANN, *S. Santang.*, n° 318; cf. *Arch. Anz.*, XI, 1896, p. 204-205; ENGELMANN, *o. c.*, f. 24 = notre fig. 83, et p. 73. L'interprétation de PATRONI (*Atti. d. R. Accad. di Arch., Lett. e Belle Arti di Napoli*, XVII, 1893-96, p. 2) d'après VYGIN, f. 91, est à rejeter.

4. V. F. 146.

5. V. *Arch. Anz.*, 1896, p. 205.

6. ENGELMANN, p. 73. Signalons encore ici quelques autres monuments : K — vase de Catane (INGHIRAMI, *Vas. fitt.*, I, 70; REINACH-MILLIN, *Peint. de vases ant.*, II, 3; cf. TRENDLENBURG, *a. c.*, p. 110 sq.; VOGEL, *o. c.*, p. 109 sq.) Au centre, Persée, avec, dans sa main gauche élevée, la tête de la Gorgone, et, dans sa main droite, la harpé. Persée se tourne à gauche vers Athéna derrière laquelle on voit Andromède (?) sans liens, assise sur un rocher. A droite de Persée, Cépheus (?) tenant le sceptre et assis sur son trône; à son côté, Phineus (?) le fiancé d'Andromède. Trendelenburg voyait dans cette peinture Persée rapportant la tête de la Gorgone; les autres personnages seraient Polydectès, Dictys et Danaë. Mais la représentation correspond bien mal à l'histoire du châtimement de Polydectès, telle que nous la connaissons par APOLLODORÉ, *Bibl.*, II, 4, 2-3, et telle qu'elle était traitée dans le *Dictys* d'Euripide. V. NAUCK, p. 459. FEDDE (*De Perseo et Androm.*, p. 47) y reconnaissait la scène où Persée promettait à Cépheus la libération d'Andromède; on fait valoir là contre que la jeune fille ne porte aucun lien, et qu'on s'expliquerait mal la présence d'Athéna à ce moment de la tragédie. Vogel a cru à un rapport possible entre cette représentation et le

contre un rocher¹ (fig. 84). Elle penche tristement la tête vers Persée debout, à sa droite, dans une attitude héroïque, appuyé sur une massue et portant un glaive et la kibisis. Sans doute, le décorateur n'a pas reproduit tous les détails indiqués par Euripide², mais c'est bien une situation du drame qui l'inspire³. Nous sommes au moment où Persée, après avoir d'abord pris la jeune victime pour une statue ciselée dans le roc, engage avec elle le dialogue qui aboutira à la promesse de délivrance.

Chez Euripide comme chez Sophocle, le point de départ du drame était l'orgueil de Cassiopé, femme de Cépheus roi d'Éthiopie⁴, et mère d'Andromède. La reine s'était vantée d'être plus belle que les Néréides⁵ ou d'avoir une fille qui les surpassait en charmes⁶. Poseidon irrité inonda le pays et déchaîna un monstre marin, *κῆτος*, qui causa les plus grands ravages. Un oracle fit connaître que le seul moyen d'échapper à tant de maux était d'exposer Andromède, et Cépheus dut se résigner à sacrifier son enfant⁷.

On a pu discuter la question de savoir si Sophocle ne s'était pas borné à évoquer, dans un récit, la malheureuse Andromède enchaînée sur le rivage de la mer⁸. Il est certain, par contre, qu'Euripide avait placé l'infortunée sous les yeux des spectateurs ; il est probable même que, rompant avec sa technique ordinaire, il avait supprimé le prologue régulier, et que la tragédie débutait par une monodie où Andro-

dénouement d'Euripide où l'on assistait, selon lui, à la vengeance de Persée sur Cépheus et sur Phineus. Mais, v. *infr.*, p. 271 sq. Sujet douteux.

L. — Vase de Ruvo (*Arch. Zeit.*, X, 1852, pl. XLII = REINACH, *Rép.*, I, 376, 1. L'original avait déjà disparu, en 1852, quand Paucker écrivait sa notice de l'*Arch. Zeit.*, p. 449 sq.) Selon PAUCKER (*a. c.*, p. 455) Athènes amène à Persée vainqueur Andromède sa récompense. Mais n'est-il pas évident que les deux personnages s'éloignent du héros ? Vogel estime (*o. c.*, p. 142) qu'il n'y a aucun lien entre cette peinture et le drame d'Euripide.

M. — Sur un fragment de vase peint du Musée de Tarente (*Neapolis*, I, 1913, p. 136, f. 3) où MACCHIORO et BENDINELLI (*id.*, p. 137) voyaient Hélène ramenée par les Dioscures à la maison de Tyndare, W. Leonhard a voulu reconnaître la scène de l'enchaînement d'Andromède (*Neapolis*, I, 1913, p. 266 sq.). Son argumentation nous paraît peu convaincante. D'ailleurs, M. D. BELLISAJ (*Atene e Roma*, XXII, 1919, p. 99 sq.) a pensé retrouver dans cette même peinture un épisode de l'*Iliupersis*, Polyxène conduite, pour y être immolée, au tombeau d'Achille.

1. *Arch. Zeit.*, XXXVII, 1879, p. 99 sq. pl. XI = notre fig. 84.

2. Persée n'a pas les ailes talonnières dont il est question au F. 124, il est nu-tête et diffère encore par là des autres représentations qui semblent bien avoir emprunté à Euripide le détail de l'*Ἄνδρος κυνῆς*.

3. FRANKEL, *Arch. Zeit.*, a. c., p. 99.

4. Sur les origines de Cépheus, v. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 237. Il est à noter que, dans le drame d'Euripide, l'Éthiopie est censée baignée par les flots de l'Atlantique (v. F. 145). Sur la localisation ultérieure du mythe d'Andromède à Iopé, v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 240.

5. ERAT., *Catast.*, 16 ne donne ce trait que pour Sophocle, mais v. HYG., *Astr.*, II, 10 ; APD., *Bibl.*, II, 4, 3 ; LUC., *Dial. Mar.*, 14 ; OV., *Mét.*, IV, 687.

6. HYG., f. 64. Sur quelques autres variantes, v. E. MUELLER, *a. c.*, p. 62, n. 68.

7. APOLLODORE (*l. c.*) et OVIDE (*Mét.*, IV, 671) attribuent cet oracle à Ammon ; HYGIN (f. 64) dit simplement : *ob id, Neptunus exspostulavit, ut Andromeda ceto obijceretur*.

8 V. *supr.*, p. 150, n. 1.

mède, après une longue nuit d'angoisse, disait ses souffrances, ses craintes, et se lamentait sur son triste sort ¹.

Dissimulée d'abord au moyen d'un rideau ou introduite par l'écyclème ², la victime apparaissait soudain, enchaînée au récif et semblable, dans son immobilité, à quelque statue taillée dans le roc. Il est vrai que certaines des peintures de vases ³ représentent Andromède liée à des troncs d'arbre ou à des colonnes. Cette particularité, rapprochée du passage des *Thesmophories* où Mnésiloque est attaché ἐπὶ τῇ σκηνίδι, ⁴ a parfois donné à croire qu'Euripide avait cherché à émouvoir en montrant l'innocente victime dans la situation des condamnés les plus vulgaires ⁵. Mais le promoteur de cette théorie ne connaissait pas le cratère de Capoue ⁶ (A), œuvre attique de la belle époque, où l'on discerne avec raison un souvenir immédiat de la tragédie d'Euripide ⁷. Andromède y est placée, les bras en croix ⁸, contre une paroi rocheuse, et l'on retrouve un fond analogue sur trois autres vases peints (DEF). ⁹ Au surplus, les fragments 125 et 127 fournissent des indications concordantes, et il n'y a aucun motif de penser qu'ils ne correspondent pas à la réalité de la mise en scène ¹⁰. La parodie d'Aristophane consiste justement, en partie, dans la substitution de l'infamante σάνος au rocher, substitution

1. V. Appendice IV

2. Id.

3. B, C, G.

4. *Thesm.*, 931.

5. TRENDLENBURG, *o. c.*, p. 113-14. L'auteur pense que, aux v. 1105-6 des *Thesmophories*, le trait νῦν ὅπως ὥρμισμένην n'est explicable que si l'Andromède de la tragédie était liée à un poteau. Mais pourquoi Aristophane emploierait-il le mot ὄχθος s'il ne voulait précisément rappeler le rocher du drame ? Par ailleurs, Trendelenburg est amené à considérer le F. 125 comme purement descriptif et ne correspondant à aucune réalité de mise en scène ; on comprendrait cette façon de voir si Andromède avait été attachée à un poteau par insuffisance de moyens décoratifs, le vers servant alors à suppléer à la pénurie matérielle, mais on ne le comprend pas du tout si l'on admet, avec Trendelenburg, qu'Euripide avait voulu montrer Andromède au poteau comme le dernier des criminels. L'image évoquée par le vers eût été en contradiction avec la disposition scénique choisie justement pour en tirer un effet pathétique.

6. WATZINGER (*Stud. z. Unterital. Vasenmal.*, p. 42) cependant, qui connaissait ce monument, est resté fidèle à l'opinion de Trendelenburg déjà combattue, d'ailleurs, par C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 18) et HEYDEMANN (*VII^e Hall.*, *Winck.-Progr.*, 1882, p. 11 n. 30) V. aussi les réserves de VOGEL, *o. c.*, p. 43-44. Watzinger suppose à tort que le fond rocheux du cratère de Capoue est une modification due à la fantaisie de l'artiste ; cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 9. WILAMOWITZ (*Aisch.*, *Interpret.*, p. 11) adopte une solution intermédiaire : l'Andromède d'Euripide eût bien été attachée à un poteau, mais il y avait sans doute, derrière, un décor peint représentant un récif.

7. V. *Arch. Anz.*, VIII, 1893 p. 92 ; *Arch. Jahrb.*, XI, 1896, p. 297.

8. ERAT., *Catast.*, 17 : διτταμένῃ τὰς χεῖρας, ὡς καὶ προεῖθη τῷ χῆτι. Ce trait des bras en croix, caractéristique des vases peints, se retrouvait, comme d'ailleurs le récif, dans la fresque d'Euanthès. V. encore le relief attique cité plus haut (J), les peintures de Pompéi nos 1183 et 1184, cette dernière reproduite dans REINACH, *R. P. G. R.*, 204, 5, et le fragment représenté dans KEKULE, *D. ant. Terrakotten*, IV, 1, p. 120, f. 228.

9. V. encore l'urne étrusque reproduite par ENGELMANN, *o. c.*, f. 21.

10. V. DOERPFELD-REISCH, *D. Griech. Theater*, p. 209 ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 9 ; E. MUELLER, *o. c.*, p. 54 et n. 34 ; J. T. ALLEN, *The Greek Theater*, p. 50.

dont l'idée première peut avoir été suggérée au comique par la vue de quelque image où Andromède était liée à des poteaux. Telle est, on s'en souvient, la représentation de l'hydrie du British Museum qui dérive sans doute de Sophocle ¹. Ce n'est point, d'ailleurs, une raison pour croire que Sophocle eût déjà présenté ce détail, ni pour rattacher à la tragédie de ce poète, qui fut manifestement éclipsée par celle de son rival, toutes les peintures postérieures où Andromède apparaît enchaînée à des troncs d'arbre ou à des colonnes. Il n'y a probablement dans ces variantes qu'une fantaisie artistique ² à moins qu'on n'y reconnaisse le souvenir d'une mise en scène plus rudimentaire. On a pensé, en effet, que, dans des théâtres ne possédant pas de grandes ressources décoratives, on se bornait parfois à lier Andromède aux colonnes du proskénion ³ ou encore à l'un des montants de la légère construction de bois que supportait l'eccyclème ⁴.

L'art a souvent évoqué, au cours des âges, une Andromède à demi-nue, la chevelure défaite dans le vent du large ⁵. Mais nos vases peints, et surtout le cratère de Capoue, montrent au contraire la jeune fille vêtue et parée avec le plus grand soin. C'est bien ainsi que les Athéniens la virent, en 412, car c'est en *fiancée d'Hadès* qu'Euripide, conformément aux idées de son temps, avait représenté la victime vouée à la mort ⁶. De là cette robe brodée, ce voile, ces bandeaux ou la mitre phrygienne, ces colliers, ces bracelets ; de là, aussi, dans le champ des vases, ces divers objets, coffrets à parure et menus accessoires de toilette, tels qu'on en offrait aux épousées. En adoptant cette conception des funèbres fiançailles, Euripide accroissait la pitié pour la malheureuse dont la vie se fermait à l'heure des plus doux espoirs, et dont l'inutile beauté allait être engloutie au séjour des ombres. Cette beauté, d'ailleurs, était conforme à l'idéal des Grecs, car le poète, s'il donnait peut-être le type éthiopien aux jeunes filles du chœur ⁷, faisait d'Andromède une blanche princesse, non moins digne du héros Persée par le charme de son corps que par la noblesse de ses sentiments ⁸.

1. Et qui semble, aussi, refléter une composition du grand art (v. *supr.*, p. 155.

2. Un procédé pour faciliter la tâche, dit HEYDEMANN, *VII^e Winck.-Progr.*, p. 11 n. 30.

3. ENGELMANN, *o. c.*, p. 8-10 et 67. (V. déjà VOGEL, *o. c.*, p. 44). Rejeté, d'ailleurs, par FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 96.

4. FRICKENHAUS, *D. altgriech. Bühne* p. 8, n. 10. C'est encore au siège dont était pourvu l'eccyclème (ᾧ ἐπικείμεν θρόνος POLL., IV, 128) que correspondrait, selon cet auteur, le θρόνος sur lequel le vase de Bari (H) nous montre Andromède assise. ENGELMANN (*o. c.*, p. 7) voit dans ce détail l'expédient presque comique d'un petit théâtre provincial. Là contre FURTWAENGLER, *o. c.*, II, p. 95, n. 3.

5. Lucien la décrit ainsi, *Dial. marit.*, 14, 3

6. V. TRENDLENBURG, *o. c.*, p. 119 sq ; VOGEL, *o. c.*, p. 45 ; E. MUELLER, *o. c.*, p. 55 et n. 35. V. surtout, au sujet de cette conception antique, P. ROUSSEL, *Rev. Et. Grecques*, XXXV, 1922, p. 70 sq. Le trait de la parure nuptiale d'Andromède se retrouve dans APUL., *Mét.*, IV, 33 ; dans sa description du tableau d'Euanthès (v. *supr.*, p. 35), Achille Tatius dit : ἔστηκε δὲ νυμφικῶς ἐστολισμένη (*Erot.*, III, 7.)

7. E. BETHE, *o. c.*, p. 298-99. Contesté par ENGELMANN, *o. c.*, p. 68.

8. Cf. PHIL., *Im.*, I, 29, ἡ κόρη δὲ ἡδεῖα μὲν ὅτι λευκὴ ἐν Αἰθιοπίᾳ, et les autres textes

Immobile, toute prête pour le sacrifice, la touchante victime demeurait un instant muette. Puis, elle exhalait sa plainte dans la solitude, disant à la nuit finissante combien elle avait été longue et quel interminable tourment elle avait souffert. Et pourquoi ? Pourquoi Andromède, seule entre toutes, reçut-elle tant de maux en partage ? ¹ Dans son émoi et sa lassitude, elle interrompait souvent sa lamentation, et c'est ici qu'Euripide, comme pour mieux faire mesurer le silence et l'abandon, introduisait, non la personne ², mais la voix lointaine d'Echo ³. A plusieurs reprises, la voix répétait les derniers mots de la jeune fille ⁴, jusqu'au moment où, l'écho ayant repris l'appel de l'infortunée au chœur qui venait d'apparaître ⁵, Andromède priait la nymphe invisible de la laisser s'entretenir tranquillement avec ses compagnes. ⁶ Cette prière à Echo démontre pleinement que la parodos faisait suite immédiate à la monodie ⁷. Le chœur, composé de jeunes amies d'Andromède ⁸, compatissait à ses malheurs, s'associait à ses plaintes, et essayait de calmer son désespoir ⁹.

Ce chant alterné se poursuivait, semble-t-il, jusqu'à l'apparition merveilleuse de Persée ¹⁰ qui arrivait à toute la vitesse de ses ailes talonnières ¹¹, dans son équipement traditionnel de vainqueur de la Gorgone ¹². Il s'arrêtait d'étonnement devant la victime exposée qu'il

cités par E. MUELLER, *a. c.*, p. 57. Il est vrai qu'Ovide, à la recherche de traits piquants, s'est écarté de cette tradition *Ars Amat.*, II, 643.

1. F. 114, 115. Cf. ENNIUS, F. I. Il se pourrait que, comme le veut Ribbeck, le F. 121 appartint aussi aux plaintes d'Andromède. Le F. 116, que Ribbeck attribue aussi à la jeune fille, semble plutôt appartenir au chœur. V. *infr.*, n. 9.

2. V. E. MUELLER, *a. c.*, p. 56. Cf. d'ailleurs le F. 118 : *προσπαυδῶ σὲ τὰν ἐν ἄντροις*.

3. Selon PETERSEN, *D. Att. Trag.*, p. 303, ce serait un souvenir du *Prométhée*, v. 114.

4. V. la célèbre parodie d'ARISTOPHANE, *Thesm.*, 1061 sq. Remarquons bien, avec WELCKER, p. 647, que, chez Aristophane, Euripide-Echo, reprend d'abord les paroles de Mnésiloque-Andromède. Mnésiloque, agacé, parle en son propre nom après la troisième réponse de l'écho, mais Euripide continue à le taquiner de la même façon, comme il poursuit son jeu, ultérieurement, avec l'archer scythe.

5. F. 117.

6. F. 118. Mnésiloque, lui, dit plaisamment à Euripide-Echo : « Tu me tueras, vieille, avec ton babil » et « Mon brave, laisse-moi chanter ma monodie. Tu m'obligeras. Finis ».

7. L'opinion de WELCKER (p. 648 sq.) qui plaçait avant l'arrivée du chœur celle de Persée à qui il attribuait le prologue, au sens courant du mot, n'a plus de défenseurs aujourd'hui.

8. F. 117.

9. E. MUELLER (*a. c.*, p. 59 n. 52), s'inspirant de Fedde, considère le F. 116, que Wecklein rattachait au prologue d'Andromède, comme le début de la parodos. On aurait ensuite les F. 117, 118, 119, 120, 121, 122. C'est à tort, semble-t-il, que RIBBECK (p. 167) attribue le F. 119 à Céphée parlant à Persée.

10. F. 123. Sans doute au point du jour ; cf. Ov., *Mét.*, IV, 665.

11. F. 124. On pense, en général, que Persée arrivait réellement en volant (v. DOERPFELD-REISCH, *D. Griech. Theat.*, p. 228). Frickenhaus, qui croit ce jeu de machinerie impossible sur le théâtre du v^e siècle, dit que Persée se montrait d'abord au théologeon, d'où il descendait ensuite (v. *D. altgriech. Bühne*, p. 7, n. 6).

12. F. 123. Il avait certainement, l'*Ἄνδρος κοινὴ* et la *κίβισις* (v. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 225-26). Il est généralement admis, sur la foi de POLLUX, IV, 128, que le Persée d'Euripide survenait au moyen de la *μηχανή* ; cf. VOGEL, *o. c.*, p. 46 ; DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 228 ; BETHE, *a. c.*, p. 297 ; E. MUELLER, *a. c.*, p. 60. Notons, à ce propos, que FRICKENHAUS (*o. c.*, p. 6 et 7) ne partage pas l'opinion commune que la *μηχανή* était

prenait d'abord pour quelque image taillée dans le roc¹. Vite détrompé, avec une compassion où se mêlait déjà de l'amour, il demandait à Andromède la raison d'un traitement si cruel, mais il n'obtenait pas de réponse². Il insistait³, disait sa profonde pitié⁴, et se faisait connaître à la jeune fille qui s'était décidée à lui demander son nom⁵, et qui, soucieuse de l'estime du héros, ne tardait pas à le prendre à témoin de l'iniquité de son destin⁶. Elle le suppliait de la sauver⁷, et la promesse à peine obtenue lui paraissait si belle, si chimérique⁸, que Persée devait protester, pour lui donner pleine confiance, qu'il n'avait pas un cœur à se jouer des malheureux⁹. Pour elle, il affrontera le monstre, mais l'amour qui l'a saisi lui fait souhaiter la plus douce des récompenses¹⁰, et le dialogue s'achevait par le consentement d'Andromède: qu'il dispose complètement de cette vie qu'il va sauver¹¹.

Quelques auteurs ont admis que Persée, après ce dialogue, allait immédiatement combattre le monstre¹²; il nous paraît beaucoup plus probable que Cépheus survenait avant le départ du héros¹³, car il est difficile de croire qu'Euripide eût négligé de mettre un père désolé en présence de celui qui s'offrait comme un sauveur. Cette scène émouvante¹⁴ n'est-elle pas évoquée, d'ailleurs, par les deux

une machine à voler ou à planer; c'était, d'après lui, un plateau sur roues permettant de produire le dieu ou le héros au théologeion. C'est donc au théologeion que se serait d'abord montré Persée (v. p. 7 n. 6), puis, il en serait descendu, comme les Océanides dans *Prométhée* et Euripide-Persée dans les *Thesmophories*. REISCH (*D. Gr. Theater*, p. 228) laisse pendante la question de savoir si, dans la parodie d'Aristophane, Euripide-Persée utilisait la *μυχάνη*.

1. F. 125. Les imitateurs n'ont pas oublié ce détail. V. Ov., *Mét.*, IV, 675, et Ach. TATIUS, *Erot.*, III, 7. On ne saurait placer ici, avec Ribbeck et d'autres, ni attribuer à Persée le F. 145. V. NAUCK, p. 402, et *infr.*, p. 269, n. 6.

2. F. 126, Ov., v. 681.

3. Ov., v. 685.

4. F. 127, 1.

5. F. 127, 2. Hartung, Ribbeck, et E. Müller voient dans la F. 123 la réponse de Persée au F. 127, 2. Nous avons suivi Nauck en y voyant une indication fournie par Persée au moment où il arrivait sur le théâtre (v. *sup.*, p. 267, n. 10), mais il est clair que l'interrogation de 127, 2, appelait une réponse que Persée ne pouvait manquer de donner.

6. Ov., v. 685 sq. : *sua ne delicta fateri nolle videretur...* indicat.

7. F. 128.

8. F. 131, dans lequel il me semble, d'ailleurs, que le v. 2 est plutôt une réponse de Persée.

9. F. 130.

10. F. 129.

11. F. 132. Je ne sais quelle raison a pu amener Hartung à placer le F. 135 dans ce dialogue. La chose paraît bien douteuse. Cf. MUELLER, *a. c.*, p. 60 n. 57. WECKLEIN, *a. c.*, p. 96, répartit les deux vers du F. 135 entre Persée et Cépheus, au moment où celui-ci hésiterait à lui promettre sa fille à cause des complications qu'il entrevoit du côté de Phineus. Mais v. *infr.*, p. 271.

12. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878 p. 18; VOGEL, *o. c.*, p. 47; ENGELMANN, *o. c.*, p. 68-70. V. déjà WELCKER, *o. c.*, p. 653.

13. V. HARTUNG, p. 352; WAGNER, p. 651; RIBBECK p. 167; WECKLEIN, p. 97; E. MUELLER, p. 51 et 60; PETERSEN, p. 608. Cf. Ov., IV, 691 sq. Selon Wecklein et E. Müller, Cassiopée figurait aussi dans cette scène comme *χωρὸν πρόσωπον*.

14. Où se plaçait, selon Hartung et E. Müller, le F. 143 (Cépheus disant sa triste situation à l'étranger) Weil est enclin à l'accepter (*J. des Sav.*, 1900, p. 516). Nous y voyons plutôt une réponse de Cépheus, non à Phineus comme le croit WECKLEIN, p. 94, mais à Cassiopée, v. *infr.*, p. 270, n. 8.

peintures de vase (A et G) qui montrent Persée et Cépheus réunis auprès d'Andromède enchaînée ¹ ? Le héros disait ses exploits antérieurs ² et, renouvelant sa promesse de sauver la jeune fille, il se voyait confirmer par le roi celle qu'il venait d'obtenir d'Andromède : son libérateur sera son époux ³. C'est alors que Persée, en quelques vers célèbres, pria l'Amour de l'assister dans l'entreprise où il l'engageait ⁴, et les décorateurs se sont vraisemblablement souvenus de ce détail quand ils représentent Eros (B) ou Aphrodite (A) s'appêtant à couronner le vainqueur ⁵. Le danger était pressant car le monstre marin venait d'apparaître ⁶, et Persée, sa rapide invocation achevée, se précipitait au combat au milieu de l'épouvante et de l'admiration générales ⁷.

A partir de cet endroit, le dessin de la tragédie s'obscurcit et nous relevons, entre les critiques, de sérieuses divergences. Certains ont cru, en effet ⁸, que l'ancien fiancé d'Andromède jouait un rôle dans

1. ENGELMANN, *l. c.*, attribue cette réunion à la fantaisie de l'artiste, et reconnaît plutôt la scène exacte sur H. Mais cette dernière peinture nous semble offrir, au contraire, une scène abrégée.

2. F. 134, et, probablement, F. 149, d'après Hartung et Müller. Ce dernier propose, aussi, de placer à cet endroit le F. 133. WECKLEIN, p. 91, donne au F. 149 une attribution et un sens tout différents, mais v. n. 59 à la p. 61 de E. MUELLER, *a. c.*

3. *Apd. Bibl.*, II, 4, 3 : ἐπὶ τοῖς γενομένοις ὄρχων. *Ov.*, IV, 704 : *accipiunt legem*. Ce trait est accepté par presque tous les critiques même par WELCKER (p. 659) qui, toutefois, ne pensait pas que la promesse eût été donnée sous les yeux des spectateurs (p. 653). Seuls, C. ROBERT et ENGELMANN (*l. c.*) ont estimé que ce détail ne pouvait se trouver chez Euripide parce que, après un engagement aussi formel, la résistance postérieure de Cépheus eût été un vrai parjure. C'est là leur principale raison pour se refuser à admettre une rencontre de Cépheus et Persée avant le départ de ce dernier. L'argument ne semble pas très convaincant : Euripide avait précisément pu vouloir opposer la déloyauté barbare à la noblesse d'âme du héros grec ; Cépheus, au surplus, avait peut-être été influencé par Cassiopée. V. *infr.*, p. 272. Wecklein a proposé (p. 94 sq.) une explication différente : Cépheus n'avait pas la moindre apparence de parjure, car toute l'opposition venait de Phineus, l'ancien fiancé d'Andromède. Mais il n'y a aucune raison décisive d'introduire Phineus dans la tragédie. V. *infr.*, p. 271.

4. F. 136 ; cf. LUC., *De consc. hist.*, 1, 2 ; PHIL., *Im.*, I, 29.

5. Sur C figure aussi le groupe d'Aphrodite Eros et Peithô. Dans le tableau décrit par PHILOSTRATE (*l. c.*) c'est Eros qui délivre Andromède de ses liens.

6. Welcker suppose (p. 652) que, pendant tout le dialogue entre Persée et Andromède, le monstre était visible, immobile, figuré dans le décor. C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, 1878, p. 18 sq.) et ENGELMANN (*o. c.*, p. 70) admettent une apparition soudaine et de peu de durée ; Persée allait aussitôt au combat, après l'invocation à l'amour. Cf. E. MUELLER, *a. c.*, p. 61 n. 60. Une peinture de Pompéi (*Arch. Zeit.*, XXXIV, 1878, pl. III = *Arch. Herm.*, f. 152) représente la tête du κῆτος à côté des masques de Persée, d'Andromède, de Cépheus et de Cassiopée, mais cela ne prouve pas que le monstre eût été réellement vu des spectateurs, l'artiste ayant très bien pu ajouter une figure complétive, dans un souci pittoresque et pour mieux préciser son sujet (cf. *Arch. Herm.*, p. 197). Nous serions porté à expliquer de même la présence du κῆτος sur les autres monuments, et nous doutons, avec WECKLEIN, (p. 89) que le monstre ait apparu, ne fût-ce qu'un instant, sur le théâtre. Est-il besoin d'ajouter que le F. 145 (surtout s'il se rapportait au messager, ὄρω = εἶδον, v. NAUCK, ad f.) n'implique nullement que le κῆτος ait été visible pour les spectateurs eux-mêmes ?

7. MUELLER (*a. c.*, p. 61) propose de reconnaître dans les F. 152 et 153 des encouragements que le chœur adressait alors à Andromède.

8. D'après les récits d'APOLLODORÉ (*Bibl.*, II, 4, 3), d'OVIDE (*Mét.*, V, 1 sq.) et d'HYGIN (*f.* 64).

la suite du drame, mais tandis que les autres adeptes de cette théorie ¹ n'introduisent Phineus ², comme on le verra plus tard, qu'après la victoire de Persée, Wecklein ³ a cherché à démontrer que, sitôt le héros parti au combat, Phineus venait reprocher à Cépheus l'engagement qu'il avait pris et essayait, vainement d'ailleurs, de le faire revenir sur sa promesse ⁴. Cette opinion est fondée sur l'interprétation des fragments 141-144 où Wecklein reconnaît des vestiges d'une discussion ⁵ entre Cépheus et un personnage qui lui reproche le consentement qu'il a donné ⁶. Mais est-il possible d'attribuer le premier vers du fragment 141 à Phineus mettant Cépheus en garde contre le danger d'avoir des petits-fils bâtards d'un gendre bâtard ⁷? Même si l'on admet à cette place — comme nous serions enclin à le faire — une discussion de ce genre, il semble que l'antagoniste de Cépheus devait être plutôt Cassiopé dont l'orgueil avait déjà causé le malheur de sa fille, et qui, maintenant, répugnait à la sauver au prix d'une alliance jugée inférieure ⁸.

Quelques vases peints (B C D F) nous donnent une libre représentation du combat de Persée contre le monstre, mais il est sûr, qu'au théâtre, ce combat était simplement décrit par un témoin qui apportait la nouvelle de la victoire ⁹. On s'accorde à attribuer à ce messenger le

1. Welcker, Hartung, Wagner, Vogel, Ribbeck.

2. Phineus, qu'Hygin, *f.* 64, appelle Agénor. D'après Euripide (v. NAUCK, *Inc. fab.* F. 881) Agénor, distinct de Phineus, était un autre des fils de Bêlos.

3. WECKLEIN, *a. c.*, p. 89 sq.

4. Wecklein admet aussi (p. 97) que, dans cette scène, il y avait quelques paroles échangées entre Phineus et Andromède, celle-ci défendant son amour. Andromède aurait prononcé les vers du F. 138, et le F. 140 appartiendrait à une réplique de Phineus. HARTUNG (p. 355) imaginait une discussion semblable de Cépheus et de Phineus, mais seulement après la victoire de Persée.

5. Le F. 143 semble bien être, en effet, une réplique au F. 142.

6. Les F. 141 et 142 seraient prononcés par Phineus cherchant à mettre en garde Cépheus (δ σε φυλάξασθαι χρεών) contre l'alliance qu'il accepte : Persée, bâtard, lui donnera des petits-fils bâtards ; Persée est pauvre, d'ailleurs, et la richesse est la source unique de la considération et du bonheur. Le F. 143 ferait partie de la réplique de Phineus : la richesse ne fait pas le bonheur, et la preuve, etc. Avec le F. 144, Cépheus irrité finirait par dire à Phineus de ne plus se mêler de ses affaires.

7. Il me paraît bien difficile, d'ailleurs, d'attribuer, avec RIBBECK, p. 172, et E. MUELLER, p. 50, ce F. 141 à Persée, expliquant ainsi à Andromède ou à Cépheus pourquoi il tient absolument à une union régulière. V. note suivante.

8. Cf. WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 516. Je proposerais : F. 141 et 142 à Cassiopé ; F. 143, réplique de Cépheus à Cassiopé ; F. 144, ordre à Cassiopé de ne plus se mêler de diriger la conduite de son mari. On pourrait introduire au cours du débat, comme réflexion du chœur, le F. 137. Peut-être serait-on tenté de placer plutôt cette discussion entre les deux époux au moment où Persée vainqueur venait demander sa récompense. Mais le v. 2 du F. 143 ne prouve-t-il pas qu'Andromède est encore en danger ?

9. WELCKER, p. 657 ; HARTUNG, p. 354 ; WAGNER, p. 652 ; WECKLEIN, p. 97 ; ENGELMANN, p. 71 ; E. MUELLER, p. 62 ; PETERSEN, p. 609. Selon Hartung et Petersen, ce messenger était vraisemblablement un des pâtres cités au F. 146. On trouve un souvenir de ce récit du messenger, qui devait être assez détaillé, chez quelques écrivains postérieurs ; WELCKER (p. 657) renvoie à OVIDE, IV, 706-735, et il estime que la description de PHILOSTRATE, *Im.*, I, 29, est aussi inspirée d'Euripide. Il rapproche encore quelques fragments d'ENNIUS. Cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 168-69 ; WECKLEIN, p. 90, et E. MUELLER, p. 62, n. 66

fragment 146, où il est question de la reconnaissance populaire et des rustiques présents offerts au libérateur ¹.

Aussitôt après ce récit, on voyait arriver le vainqueur et c'était lui, naturellement, qui brisait les chaînes d'Andromède ². Puis, le héros s'apprêtait à emmener l'épouse si vaillamment conquise ³, mais un obstacle dont on a diversement apprécié la nature, venait s'opposer au bonheur des deux amants. C'est ici que plusieurs critiques ⁴ introduisent et que Wecklein fait reparaître le personnage de Phineus ⁵. Se croyant toujours des droits sur la jeune fille, l'ancien fiancé aurait attaqué son rival au cours d'un festin, et il aurait été pétrifié avec ses acolytes par la face de Méduse ⁶.

Les auteurs qui ont le plus récemment étudié *Andromède* repoussent, en revanche, toute ingérence de Phineus ⁷, et ils imaginent que la péri-

1. On lui attribue aussi, en général, le F. 145 (v. *supr.*, p. 269, n. 6). Certains critiques pensent que le messager ne s'adressait qu'au chœur et à Andromède (v. E. MUELLER, p. 62), mais d'autres jugent probable la présence de Cépheus (WAGNER, p. 652 ; WECKLEIN, p. 97) et même de Cassiopé (ENGELMANN, p. 72 et aussi, déjà, HARTUNG, p. 355).

2. WELCKER, p. 658 (qui suppose la présence et la participation d'Eros) ; WECKLEIN, p. 97 ; PETERSEN, p. 609.

3. Ribbeck croit (p. 170) que Persée faisait alors un joyeux retour sur les difficultés vaincues, et il place à cet endroit les F. 133, 134 et 149.

4. Welcker, Hartung, Wagner, Ribbeck, Vogel.

5. Ils s'inspirent d'APOLLODORE, *Bibl.*, II, 4, 3, d'OVIDE, *Mét.*, V, 1-235 et d'HYGIN, *f.* 64. Wecklein, notamment, p. 89 sq., s'est appliqué à faire ressortir les rapports entre Ovide et Euripide, mais ces rapports sont presque tous fondés sur le livre IV des *Métamorphoses*, et rien ne prouve que le poète latin ait encore imité Euripide, au début de son livre V^e où est traité l'épisode de Phineus.

6. Selon WECKLEIN (p. 90), il serait question du festin dans les F. 147, 148, et le F. 149 appartiendrait aux supplications de Phineus à Persée quand il se voyait perdu ; cf. Ov., V, 214 sq. Ces arguments de Wecklein ne manquent pas de force, et l'on doit convenir aussi que les fragments 150-153 (pour les autres explications, v. *infr.*, p. 272, n. 2 et 3) s'accorderaient fort bien avec quelque catastrophe finale (v. WECKLEIN, p. 98). Weil observe, d'autre part, qu'on pourrait déduire d'APOLLODORE (*Bibl.*, II, 4, 4 = NAUCK, *Inc. f.* F. 881) qu'Euripide faisait mention de Phineus. Mais était-ce dans *Andromède* ? Au surplus, faire mention d'un personnage n'est pas nécessairement lui attribuer un rôle. Il résulte d'une scolie aux *Suppliants* d'Eschyle, 317 = NAUCK, *Inc. f.* F. 881 qu'Euripide avait encore mentionné Aigyptos, Danaos et Phoinix parmi les fils de Bélus. « Je ne sais que décider » conclut WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 517. — La scène du banquet, avec l'agression et le châtement, aurait été racontée par un messager. Reprenant une idée de HARTUNG (p. 356) Wecklein pense que Cépheus, comme chez Ovide et, probablement, chez Apollodore, était innocent de tout complot envers Persée et ne succombait pas avec Phineus ; Hygin, qui associe Cépheus à Phineus-Agénor (*f.* 64), s'inspirerait peut-être de Sophocle, mais, à coup sûr, pas d'Euripide. Au contraire, d'après Welcker, Wagner et Ribbeck, Cépheus, le péril une fois conjuré, s'était repenti de sa promesse ; il refusait de l'exécuter, dressait des embûches avec Phineus et partageait son sort. Le F. 153 serait, d'après Ribbeck, relatif à sa ruine. Mais les témoignages d'ERATOSTHÈNE, *Catast.*, 17 et d'HYGIN, *Astr.*, II, 11 sont inconciliables avec la théorie de la mort de Cépheus.

Voici quelle était, d'après WECKLEIN (p. 97-98) la structure de la tragédie : A. Prologue d'Andromède — B. Parodos — C. Episode I (Persée et Andromède ; Arrivée de Cépheus et de Cassiopé ; Engagement de Cépheus). — D. Episode II (Phineus et Andromède ; Phineus et Cépheus). — E. Episode III (Récit du messager. Retour de Persée victorieux. Il délivre Andromède de ses liens et se rend, avec elle et Cépheus, à un grand festin). — F. Episode IV (Récit du messager sur l'agression de Phineus et son châtement). — G. Exodos (Cépheus et Cassiopé cherchent à persuader Andromède de ne pas les quitter. Intervention d'Athènes). Wecklein a raison, semble-t-il, de rattacher à *Antigone* le F. 154.

7. A la suite de C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXVI, 178, p. 198. V. ENGELMANN,

pétie finale provenait simplement de l'attitude des parents¹. Stimulé par Cassiopé, dont la démesure avait été le point de départ du drame, Cépheus, oublieux du service rendu, refusait de tenir la promesse faite à Persée, et l'on a vu dans plusieurs fragments des vestiges du débat assez vif qui s'engageait alors entre les deux personnages². Le poète aurait ainsi fait ressortir la déloyauté du barbare qui trouvait sa punition, non seulement dans la résistance inflexible du héros, mais encore dans la décision d'Andromède de suivre, en dépit de tout, son sauveur et son fiancé, auquel elle n'était pas moins liée par la reconnaissance que par l'amour³. Peut-être conviendrait-il d'atténuer ce caractère déloyal prêté à Cépheus, car, même si l'on refuse d'attribuer aucun rôle à Phineus, il n'est nullement certain que les fragments 141 et 142 aient appartenu au père d'Andromède et non pas, comme nous l'avons suggéré⁴, à sa mère Cassiopé. Rien n'indique que la résistance de Cépheus n'ait pas été simplement motivée, au dernier instant, par l'idée de se séparer d'une fille chérie et de la voir partir,

o. c., p. 75 ; E. MUELLER, *a. c.*, p. 49 sq., p. 62 ; PETERSEN, p. 609 ; Cf. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 240. On ne saurait tirer grand argument du fait que Phineus n'est cité ni dans Eratosthène ni dans les scolies à Germanicus (v. NAUCK, p. 392), car Phineus, étant pétrifié, ne pouvait ensuite être métamorphosé en astre. Mais il est assez décisif que le masque de Phineus ne soit pas représenté avec celui des autres personnages du drame dans la peinture de Pompéi signalée plus haut (v. p. 269, n. 6). Si l'histoire de Phineus est racontée chez Ovide, ce n'est qu'au livre V, après la fin de l'histoire d'Andromède proprement dite par où s'achève le livre IV. Or, le poète latin a pu s'inspirer de deux modèles différents. S'il a trouvé les deux histoires déjà réunies dans un modèle unique, il n'est nullement certain que le modèle en question soit Euripide, et la contamination pouvait provenir d'ailleurs. E. Müller croit, avec WERNICKE (ap. PAULY-WISSOWA, I, 2156) que le modèle d'Ovide était un Alexandrin, sans doute Lycophron dont Suidas a mentionné une *Andromède*, et qui aurait combiné les versions de Sophocle et d'Euripide (v. *supr.*, p. 154, n. 4). E. Müller a essayé de montrer (p. 64 sq.) que, par contre, MANILIUS (V, 540 sq.) avait eu Euripide comme source. Et Manilius ne fait absolument aucune mention de l'épisode de Phineus.

1. V. la légende parallèle d'Hésione, HYG., *f.* 89.

2. Voici les différentes distributions proposées : F. 126, de Persée à Cépheus qui d'abord, opposait le silence (Welcker. Mais v. *supr.*, p. 268, n. 2). F. 138, dit à Cépheus par un tiers favorable aux amants (Ribbeck) ou par Persée (E. Müller. V. encore *supr.*, p. 270, n. 4, et *infr.*, n. 3). F. 139, de Persée, désespérant de convaincre Cépheus, (Welcker, Ribbeck, Müller). F. 140, bravade de Cépheus à l'adresse de Persée (Welcker, Ribbeck, Müller. V. aussi *supr.*, p. 270, n. 4). F. 141, de Cépheus à Andromède (Welcker), de Cépheus à Persée (C. Robert et Petersen) de Persée à Andromède (Ribbeck), de Persée à Cépheus (E. Müller). F. 142, de Cépheus à Persée (Welcker), id., moins le v. 4 (Ribbeck) ; les trois premiers vers, de Cépheus, et le dernier de Persée (E. Müller) F. 143, de Persée à Cépheus (Welcker). F. 144, de Cépheus à Persée (Welcker) ; de Cépheus au chœur, en réponse au F. 137 (Ribbeck). F. 151, appel de Persée à la justice (Welcker, Ribbeck et Müller). On a vu *supr.*, p. 270, n. 8, une interprétation bien préférable, à notre avis, des F. 141-144. Il est bien difficile, notamment, d'adopter, pour le F. 143, l'explication de Welcker ; E. Müller, à la suite de Ribbeck et de Hartung, y a vu un mot de Cépheus à Persée au moment de l'arrivée du héros (v. *supr.*, p. 268, n. 14), mais il n'a pas tenu compte du rapport, bien mis en lumière par Wecklein, entre le F. 143 et le F. 142 qui se rattachent nécessairement à la même scène. On ne comprend guère, non plus, comment Welcker, peut voir, dans le dernier vers du F. 142, une parole de Cépheus à Persée (v. précisément le F. 140).

3. V. ERAT., *Catast.*, 17 : εὐγενὲς τι φρονήσασα. V., sur ce point, E. MUELLER, *a. c.*, p. 53 ; Scol. Germ., p. 78, 9 ; HYG., *Astr.*, II, 11. La résolution d'Andromède était, naturellement, soutenue par le chœur. E. Müller place ici le F. 137, 138 et, aussi, 152 et 153.

4. V. *supr.*, p. 270, n. 8.

sans doute à jamais, pour le lointain pays de Grèce. Cette perspective lui paraissait presque aussi cruelle que la mort, et il suppliait Persée de lui épargner tant de chagrin. D'une manière comme de l'autre, d'ailleurs, c'était par ces supplications que s'achevait sans doute la scène, et tel est précisément le sujet d'une des peintures décrites plus haut (I) : Cépheus ne supplie pas Persée de sauver sa fille, puisque celle-ci est délivrée ; ce qu'il lui demande, c'est de ne pas la lui enlever. Pour l'obtenir, il n'hésite pas à se jeter aux pieds du vainqueur¹, tandis que Cassiopé, fidèle à son caractère, reste dédaigneusement à l'écart².

Il semble bien qu'une divinité était seule qualifiée pour résoudre un pareil conflit³, et la plupart des critiques attribuent ce rôle à Athèna, la protectrice de Persée⁴. Elle accordait Andromède au héros comme juste prix de sa vaillance, pacifiait les cœurs douloureux et annonçait sans doute à tous les personnages qu'ils brilleraient plus tard dans la glorieuse clarté des astres⁵. Selon Engelmann⁶, cette intervention finale était plutôt l'œuvre d'Aphrodite que l'on voit sur A et C. Mais, sans compter que d'autres peintures nous présentent bien Athèna⁷, le rôle de cette dernière semble attesté par quelques témoignages auxquels les observations d'Engelmann n'ont pas enlevé toute valeur⁸.

1 V. *supr.*, p. 263. Quelques réserves de Weil, cependant, *J. des Sav.*, 1900, p. 517,

2 ENGELMANN, *o. c.*, p. 73-74. L'auteur admet (p. 75) que Cassiopé figurait réellement dans la scène finale du drame.

3. Il paraît d'ailleurs résulter des textes cités plus haut (p. 272, n. 3) qu'Andromède, peut-être après une hésitation douloureuse, décidait par elle-même de suivre Persée.

4. WELCKER, p. 667 ; HARTUNG p. 359 ; C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, 1878, p. 19 ; WECKLEIN, p. 95, et E. MUELLER, *a. c.*, p. 63.

5. V. WELCKER, p. 666, n. 34, et NAUCK, p. 392. Cf. E. MUELLER, *a. c.*, p. 50, et n. 15.

6. *O. c.*, p. 76. cf. BLEBER, *Theaterwesen*, p. 103.

7. Il est vrai que ces peintures ne semblent pas se rattacher directement à l'œuvre d'Euripide ; v. *supr.*, p. 263, n. 6.

8. Tous les textes relatifs à la constellation mentionnent l'intermédiaire d'Athèna. V. E. MUELLER, *a. c.*, p. 63.

CHAPITRE VII

ANTIGONE

A. — Une belle peinture de vase¹ offre une représentation curieuse de l'histoire d'Antigone (fig. 85) : Au centre, sous un léger édifice, Héraclès (ΗΡΑΚΛΗΣ) est debout, dans la nudité héroïque, la peau de lion étant simplement jetée sur son dos en guise de chlamyde. Appuyé sur sa massue, il tend vers Créon (ΚΡΑΩΝ)² sa main gauche dont le geste accompagne évidemment des paroles, paroles émouvantes si nous en jugeons à l'expression pathétique de son visage. Créon, qui porte un magnifique costume royal, apparaît comme un vieillard plein d'énergie



Fig. 85.

et de fierté. Son poing, qui ramasse les plis du large manteau, est campé sur sa hanche, et il appuie sa taille un peu voûtée à un grand sceptre surmonté d'un oiseau. Il est suivi d'un enfant, richement vêtu lui aussi, qui s'avance tenant une phiale. On remarque ensuite une femme aux cheveux blanchis par l'âge, Eurydice sans doute, semblant prêter une vive attention au débat engagé. Au-dessus de ces trois personnages,

1. Amphore apulienne de la collection Jatta à Ruvo, n° 423. Signalons, parmi les nombreuses reproductions : *Mon. d. Inst.*, X, 26-27 = REINACH, *Rép.*, I, 205 ; DECHARME, *Euripide*, pl. III, p. 381 ; C. ROBERT, *Oidipus*, I, f. 51 = notre fig. 85. Ce vase a été daté de la fin du IV^e siècle, v. JEBB, *Antigone*, Intr., p. XI.

2. Créon ressemble beaucoup au Nestor de l'amphore apulienne de Berlin, n° 3289, publiée *Rev. arch.*, II, 1845, pl. XL. Les deux peintures semblent être l'œuvre du même artiste ou, du moins, du même atelier (v. HUDDILSTON, *Am. Journ. of Arch.*, III, 1899, p. 194, n. 2).

Ismène (ΙΣΜΗΝΗ) est assise, dans une attitude conventionnelle ; d'une main elle écarte son voile et elle élève, de l'autre, un coffret entr'ouvert. Dans la partie gauche de la peinture, on voit arriver Antigone (ΑΝΤΙΓΟΝΗ), les mains liées, sous la conduite d'un doryphore, et au delà, sur une petite éminence de terrain contre laquelle est posé un autre coffret, Hémon (ΑΙΜΩΝ) se tient immobile, presque entièrement voilé de son manteau, une main au front dans une attitude d'accablement et de douleur.

B. — Le même sujet reparaît, non sans quelques variantes, sur une seconde amphore conservée au Musée de Berlin ¹ (fig. 86).

Créon, plus jeune, est majestueusement assis sur un trône, sa main gauche tenant haut le sceptre. Debout devant lui, Héraclès lui adresse la parole, et il nous rappelle par plus d'un trait la figure correspondante du vase précédent. Un jeune garçon, placé derrière le héros, se retourne attentif, suspendant sa marche vers le groupe de l'extrémité gauche où



Fig. 86.

l'on reconnaît, comme sur l'amphore de Ruvo, Antigone enchaînée sous la conduite d'un doryphore. Un autre satellite, tenant une bandelette, ou une couronne, est debout derrière le trône de Créon. Il est séparé par un rameau de laurier d'un jeune homme qui, les jambes croisées et s'appuyant sur son bâton, porte tristement la main à sa tête. Ici encore, c'est Hémon qui déplore son malheur et celui de sa bien-aimée.

C. — On retrouve, semble-t-il, des vestiges d'une représentation analogue sur un fragment apulien du Musée de Carlsruhe ² (fig. 87).

1. FURTHWAENGLER, n° 3240. Principales reproductions : GERHARD, *Apul. Vasenb.*, pl. XI, (l'interprétation de Gerhard par le mythe d'Héraclès et d'Hésione nous paraît absolument impossible) ; *Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, pl. XL, 1 = REINACH, *Rép.*, I, 409, 5, C. ROBERT, *Arch.*, *Jahrb.*, XXIX, 1914, pl. XIII, et *Oid.*, I, f. 52 = notre fig. 86.

2. WINNEFELD, *Beschreibung d. Vasens.*, p. 62. Principales reproductions : *Arch. Zeit.*, XLII, 1884, pl. XIX, 2 = REINACH, *Rép.*, I, 455, 2 ; *Arch. Jahrb.*, IV, 1889, pl. VII ; WINCKLER, *Aus d. Anomia*, f. p. 149 ; C. ROBERT, *Oid.*, I, f. 53 = notre fig. 87. Il ne faut naturellement tenir compte que de la partie de ces reproductions que l'on verra isolée *Am. Journ. of Arch.*, a. c., f. 3, à la p. 197, ou ici même f. 87. C'est par erreur, en effet, que ce fragment avait été rapproché d'un autre appartenant à une scène du monde infernal. On trouvera, sur ce point, tous les détails dans l'étude de A. WINCKLER, a. c., p. 149-157 ; après avoir résumé les débats antérieurs, l'auteur conclut (p. 155) qu'on doit bien reconnaître, ici encore, l'histoire d'Antigone. Id. C. ROBERT, *Arch.*, *Jahrb.*, XXIX, 1914, p. 172, et *Oid.*, I, p. 389 sq.

A droite est visible une tête féminine au-dessus de laquelle on lit le nom d'ΕΥΡΥΔΙΚΗ. Puis, on distingue la chevelure d'un personnage qui faisait, avec sa main levée, le geste de triste accablement d'Hémon sur les deux premiers monuments. Devant ce personnage est un reste d'inscription ΛΑΚ, ou ΛΑΣ¹ et, derrière lui, le mot ΑΙΩΝ. A qui s'applique cette dénomination, et ne conviendrait-il pas de restituer ΑΙΩΩΝ ? C'est ce que nous discuterons plus tard.

Il y a déjà longtemps que Heydemann² a signalé le rapport des deux peintures A et B avec la fable 72 d'Hygin : Antigone a été surprise en compagnie d'Argia, veuve de Polynice, à rendre les honneurs funèbres à son malheureux frère. Hémon, chargé par Créon de la faire mourir, a sauvé celle qu'il aimait³ ; il l'a confiée à des bergers, et il a eu d'elle un fils. Celui-ci, ayant grandi, vient à Thèbes pour prendre part à des jeux. Mais Créon le reconnaît à un signe naturel dont étaient marqués tous ceux qui appartenaient à la race du dragon, et il s'apprête



Fig. 87.

à se venger cruellement d'Antigone toujours vivante et du fils qui l'a trahi. Héraclès implore en vain le pardon des coupables ; Hémon doit se donner la mort après avoir tué son épouse.

1. V. dans WINCKLER, *a. c.*, p. 156, et C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 391 et II, p. 131, n. 17, les diverses restitutions proposées. On n'est arrivé à aucun résultat bien satisfaisant. C. Robert voit dans ces lettres la fin du nom (ΛΑΚ[ΟΣ] ΛΑΚ[ΗΣ] ou ΛΑΣ) d'un suivant de Créon qui devait être représenté à gauche. Ce fragment devait, en effet, appartenir à un ensemble assez important.

2. *Ueber eine nacheurip. Antigone* (Berlin 1868) ; *Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, p. 108 sq.

3. Ille (Créon) *eam Haemoni cujus sponsa fuerat, dedit interficiendam. Haemon amore captus etc.* C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 381) veut rejeter *cujus sponsa fuerat* qui s'accorde mal, selon lui, avec *amore captus* : le fiancé ne s'éprend-il de sa fiancée qu'au moment où il reçoit l'ordre de la tuer ? C. Robert voit dans *cujus sponsa fuerat* un souvenir intempestif de l'*Antigone* de Sophocle et pense que, dans l'œuvre dont s'inspirait Hygin, Hémon n'était pas le fiancé d'Antigone (id., HARTUNG, *Eur. rest.*, p. 423 ; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1878, p. 198), mais devenait amoureux d'elle au spectacle de son courage et de son dévouement fraternel. On peut répondre (v. P. ROUSSEL, *Rev. Et. Grecques*, XXXV, 1922, p. 80) que *amore captus* signifie simplement *possédé par l'amour*. Le *cujus sponsa fuerat* présente, pourtant, une autre difficulté. Comment Créon pouvait-il s'en remettre à un fiancé du soin de faire périr sa fiancée ? On ne saurait penser à un raffinement de barbarie puisque chez Hygin, précisément, Hémon n'est pas complice de la désobéissance d'Antigone qui a été aidée par Argia. Il y aurait donc là une grosse invraisemblance à moins d'admettre que la jeune fille n'ait proféré contre Hémon les mêmes menaces que dans les *Phéniciennes*, et que Créon n'ait supposé à son fils des sentiments également hostiles (v. PATON, *Harvard Stud. in Class. Philology*, XII, 1901, p. 273). P. ROUSSEL a donné une explication différente (*a. c.*, p. 68 et 81) : Créon a remis la coupable à son fiancé parce que celui-ci, seul, avait le droit de disposer d'elle.

C'est bien cette intervention d'Héraclès ¹, sa prière à Créon, en présence d'Hémon désespéré et d'Antigone captive, que nous montrent les peintres du vase et ils ont eu soin de figurer jusqu'à l'enfant dont l'imprudente venue et la reconnaissance avaient provoqué le terrible conflit. ² Les décorateurs et le mythographe dérivent à coup sûr de la même source, et cette source est une œuvre dramatique. Hygin, en effet, s'inspire volontiers de la tragédie ³ et nos peintures semblent révéler, d'autre part, jusqu'à l'influence matérielle du théâtre ⁴. Quelle est donc l'*Antigone* si différente de celle de Sophocle qui se reflète ainsi dans l'art décoratif et dans la fable ? Tel est le problème à élucider.

Plusieurs critiques ont naturellement songé à l'*Antigone* d'Euripide et se sont efforcés, à l'exemple de Welcker ⁵, de montrer le rapport qu'il y avait, selon eux, entre le récit d'Hygin et le peu que nous savons de la tragédie euripidéenne. Disons tout de suite que, en dépit de l'ingéniosité déployée récemment encore par C. Robert en faveur de cette thèse ⁶, une doctrine de ce genre nous paraît complètement erronée.

Nous n'avons, sur l'*Antigone* d'Euripide ⁷, en plus d'une vingtaine

1. Selon C. ROBERT (*o. c.*, I, p. 383), Héraclès n'apparaissait pas, dans la tragédie source, comme θεός ἀπὸ μηχανῆς, mais comme le héros encore mêlé à la vie des hommes Id. PATON, *a. c.*, p. 273 et 275. Les difficultés signalées par J. T. ALLEN (*The Greek Theater*, p. 102) au sujet de la localisation d'Héraclès dans l'édicule central de l'amphore Jatta ne me paraissent pas très sérieuses, et il n'est nullement besoin de recourir avec lui à l'explication de M. J. Harrison qui pense que, par un étrange mélange de concepts, l'artiste aurait représenté un Héraclès, encore tout humain dans un Héracléum ou hérœon d'Héraclès divinité thébaine (v. *infr.*, p. 558 sq.).

2. D'après HEYDEMANN (*Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 110) l'enfant, sur B, est mieux à sa place, auprès de sa mère, que sur A, où il est derrière Créon. Sur B, il aurait la couronne des vainqueurs gymniques. C. Robert se demande (*o. c.*, p. 384) si la phiale et le beau vêtement de A ne sont pas, aussi, des récompenses pour la victoire. M. MAYER (*De Eurip. Myth.*, p. 73) a vu un rapport entre l'épaule droite découverte sur les deux vases et la marque de lance que portaient tous les σπαρτοί.

3. WECKLEIN, *a. c.*, p. 190 ; PATON, *a. c.*, p. 272.

4. V. notamment, sur A, les costumes de Créon et d'Ismène et l'édifice central qui est peut-être un souvenir du décor (v. *infr.*, p. 558 sq.) ; v., sur B, le costume de Créon. Les trois figures centrales de A ont été considérées comme représentant les trois acteurs de la scène : Antigone (protagoniste) Héraclès (deutéragoniste) Créon (tritagoniste). Hémon qui, dans d'autres scènes, était joué par le deutéragoniste serait ici κωφὸν πρόσωπον. Il pourrait être aussi, une libre addition du décorateur, tout comme Ismène et Eurydice (VOGEL, *Scen. Eur. Trag.*, p. 51, n. 1 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 384). C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 43 n. 52) a même voulu retrouver dans la position respective des personnages de A la même signification locale qu'au théâtre, Créon étant placé à droite, côté ville, et Antigone à gauche parce qu'elle vient d'être ramenée du dehors. (VOGEL, *l. c.*) verrait plutôt là un effet du hasard.

5. *Griech. Trag.*, II, p. 563 sq. et III, p. 1588. Welcker n'a d'ailleurs pas connu les peintures de vase décrites plus haut. Les auteurs qui ont suivi Welcker sont : KLUEGMANN, *Annali*, XLIII, 1876, p. 173 sq. ; M. MAYER, *De Eurip. Mythopoeia* (Berlin, 1883) p. 73 sq. ; S. H. HUDDILSTON, *An archaeological study of the Antigone of Euripid.* (*Am. Journ. of. Arch.*, III, 1899, p. 183-201 ; C. ROBERT, *Oïdipus* (1915) I, p. 381 sq.

6. V. note précédente.

7. Certainement postérieure à l'*Antigone* de Sophocle. Le F. 165, notamment, est une réplique directe aux v. 563-64 de Sophocle. V. WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 150 ; JEBB, *Intr. Antigone*, p. 38. TYCHO V. WILAMOWITZ, *Die dram. Technik des Soph.* (*Phil. Untersuch.*, XXII, 1917) p. 7, n. 2. C'est de Sophocle qu'est inspirée l'*Antigone* d'Accius (RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 484).

de courts fragments ¹, qu'une brève remarque d'Aristophane de Byzance ² reprise, sous une forme différente, par le scoliaste de Sophocle ³. Aristophane a écrit dans l'*Argument* du drame de ce poète : καίτοι ἡ μυθοποιία καὶ παρὰ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόῃ πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἴμονος δίδεται πρὸς γάμου κοινωνίαν καὶ τέκνον τίττει τὸν Μαίονα ⁴. Et le scoliaste note, de son côté, au vers 1350 de la tragédie conservée : διαφέρει τῆς Εὐριπίδου Ἀντιγόνης αὐτῇ, ὅτι φωραθεῖσα ἐκείνη διὰ τὸν Αἴμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον, ἐνταῦθα δὲ τοῦναντίον.

Selon Welcker ⁵, ces indications ne se réfèreraient qu'aux événements antérieurs à la tragédie ⁶, événements qui étaient résumés dans le prologue, et c'est précisément la seconde partie du récit d'Hygin qui nous fournirait le corps et le dénouement du drame ⁷. Antigone,

1. NAUCK, F. 157-178.

2. *Argument* de l'*Antigone* de Sophocle.

3. Ad *Ant.*, v. 1350. Cette scolie, qui ne repose sans doute pas sur une lecture personnelle de l'*Antigone* d'Euripide, paraît dériver simplement de la notice d'Aristophane; v. HUDDILSTON, *a. c.*, p. 185; PATON, *a. c.*, p. 268; C. ROBERT, *o. c.*, p. 387.

4. Conjecture de Nauck, pour Αἴμονα (cod. Laur.). C. Robert fait observer (*o. c.*, p. 387) que πρὸς γάμου κοινωνίαν qui peut, d'ailleurs, former la clausule d'un vers iambique, est une expression poétique, et il voit là un souvenir d'Euripide. Cf. ACHELIS, *Philologus*, 1914, N. F., XXVII, p. 150, n. 343 : « πρὸς γάμου κοινωνίαν et τέκνον τίττει τὸν Μαίονα, ni fallor, inter fragmenta Euripidis ponenda sunt ». Quelques passages de ces gloses ont donné lieu à des interprétations diverses : Presque tous les critiques rattachent μετὰ τοῦ Αἴμονος à φωραθεῖσα, et comprennent qu'Antigone a été surprise avec Hémon qui l'aidait à rendre les honneurs funèbres à Polynice. Ils pensent aussi (à l'exception de Welcker et Dindorf, v. *infra*, p. 279, n. 2) que le régime, qui fait défaut après κοινωνίαν, est αὐτῇ ou Αἴμονι. Mais comme, au lieu de τοῦ Αἴμονος du Laur., on trouve τῇ Αἴμονι dans le Dresd., on a supposé (v. JEBB, *Antigone*, Intr., p. iv) que la leçon originale était μετὰ τοῦτο τῇ Αἴμονι. Si l'on acceptait cette conjecture, il faudrait naturellement rejeter toute participation de Hémon. La participation est exclue encore par C. ROBERT (*o. c.*, p. 387) qui pense que μετὰ τοῦ Αἴμονος doit être relié à δίδεται : πρὸς γάμου κοινωνίαν. Il s'appuie sur ce fait que, dans la scolie au v. 1350, διὰ τὸν Αἴμονος ἔρωτα se rapporte à ἐξεδόθη καὶ : à cause de l'amour de Hémon pour elle, Antigone lui fut donnée en mariage (v. déjà le même sens impliqué dans ce qu'écrit J. GIRARD, *Etudes sur la Poésie grecque*, p. 168). Notons pourtant que JEBB (Intr. à *Ant.* p. xxxviii) estime préférable de rapporter διὰ τὸν Αἴμονα à φωραθεῖσα : Antigone était surprise non par les gardes de Créon, comme chez Sophocle, mais à cause d'Hémon, sans doute parce qu'il l'avait accompagnée, et parce que ses démarches étaient surveillées ; cf. LEGRAS, *Lég. Théb.*, p. 152. — C. Robert a aussi proposé (*Oid.*, II, p. 392, n. 19) une correction au texte d'Aristophane de Byzance : on pourrait lire φωραθεῖσα ὑπὸ τοῦ Αἴμονος : ce serait Hémon qui aurait découvert la désobéissance d'Antigone, et l'on comprendrait pourquoi, dans la suite (cf. HYG. *f.* 72) il aurait été chargé d'exécuter la sentence de mort. — Μαίονα, nous l'avons dit, est une correction de Nauck se fondant sur un passage de l'*Iliade*, IV, 394, où est cité Μαίων Αἰμονίδης et sur les formes Μαίδονα (en marge du Laur.), et Μαίονα, dans le Paris. A. Cette correction généralement acceptée a été cependant combattue par ACHELIS, *a. c.*, p. 150, n. 343 et GRUPPE, *Griech. Myth.*, I, 526, 7. Tandis que ces auteurs gardent la forme de Αἴμων, C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 390), sur la base du fragment de Carlsruhe (v. *supra*, p. 276), déclare que le véritable nom de l'enfant était Αἰὼν.

5. *Griech. Trag.*, II, p. 564 sq.

6. Le πλὴν n'introduirait donc que des différences dans la situation initiale par rapport aux données de Sophocle, et non des différences dans l'action de la tragédie et le dénouement qui ne seraient pas pris en considération. Notons d'ailleurs que, selon Welcker et la majorité de ses partisans, le dénouement d'Euripide eût été, après des péripéties bien différentes et un assez long espace de temps, analogue à celui de Sophocle, puisque dans sa tragédie aussi, Antigone et Hémon finissaient par périr (v. KLUEGMANN, *a. c.*, p. 181).

7. La seconde partie, seulement, du récit d'Hygin, parce que, dans la première, le fabuliste raconte qu'Antigone a été aidée par Argia (v. ce détail sur quelques sarco-

jadis, a été surprise, avec Hémon qui l'aidait à rendre les honneurs funèbres à Polynice. Pour la séparer d'Hémon ¹, et pour la punir, Créon l'avait donnée en mariage à un homme obscur, quelque αἰτοῦργός semblable à celui de l'*Electre*, et qui, lui aussi, n'était époux que de nom ². Antigone, secrètement unie à Hémon, avait eu de lui un fils, et l'action s'engageait au moment où ce dernier, devenu adolescent, paraissait aux jeux de Thèbes. Elle se nouait par la reconnaissance du jeune homme, la révélation à Créon de l'ancienne faute d'Hémon qui lui causait une irritation violente, et elle s'achevait par la mort d'Antigone et d'Hémon en dépit d'une généreuse intervention d'Héraclès ³.

Klügmann, M. Mayer, et Huddilston ⁴, tout en se rattachant, dans l'ensemble, à la théorie de Welcker, y ont apporté des modifications qui, d'ailleurs, ne la rendent pas plus solide. Ils s'accordent avec raison à supprimer le mariage d'Antigone avec un tiers ⁵, mais deux de ces critiques ⁶ ont proposé, de δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν, une explication qui n'est guère plus satisfaisante que celle de leur devancier, et qui est révélatrice de l'embarras où se trouve nécessairement quiconque s'obstine à considérer les gloses d'Aristophane et du scoliaste comme uniquement relatives au prélude du drame euripidéen. Ils pensent, en effet, que les mots δίδοται κτλ. feraient simplement allusion à l'union clandestine entre Hémon et Antigone, mais les termes mêmes n'impliquent-ils pas, au contraire, un mariage régulier ? ⁷ M. Mayer a laissé dans l'ombre la difficulté de δίδοται κτλ. ⁸, et l'on ne saurait préciser s'il adopte une interprétation analogue ; il prend, en tout cas, pas mal de libertés avec les indications d'Hygin, puisqu'il

phages, VOGEL, *Scen. Eur. Trag.*, p. 49 n. 2 ; MATZ-DUHN, *Ant. Bildw.*, n° 3339 ; C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, 184, et *Oid.*, I, p. 561, f. 70) et que Créon a chargé Hémon de la faire mourir ; il y aurait là, d'après Welcker, le souvenir d'un autre poète, ou d'une deuxième édition d'Euripide, ou de variantes apportées par les acteurs.

1. A qui, d'ailleurs, suppose Welcker, Créon faisait contracter un mariage avec une autre.

2. Dindorf admet, lui aussi, ce mariage, mais il pense que l'union était effective et qu'Antigone donnait le nom d'Hémon — il garde la leçon du *Laurentianus*, — à l'enfant qu'elle avait de l'αἰτοῦργός, pour marquer sa fidélité de cœur à l'amour perdu (v. ЖЕВВ, *Antig.*, Intr., n. p. IV). Il va sans dire que, dans ces conditions, il ne pouvait y avoir aucun drame de reconnaissance de l'enfant par Créon, et que Dindorf ne cherche à établir aucune connexion entre les indications d'Aristophane de Byzance et le récit d'Hygin.

3. Hygin précise que Hémon tuait Antigone, puis se tuait lui-même. Welcker compare (*o. c.*, p. 572) ce que dit Ménélas à Hélène pour le cas où la fuite leur serait impossible (*Hél.*, v. 852).

4. *A. c.*, v. *supr.*, p. 277, n. 5.

5. V. déjà les critiques de SCHNEIDEWIN, *Sophokl. Studien (Philol.)*, VI, 1851), p. 594. On a vu plus haut (p. 278, n. 4) que la notice d'Aristophane semble bien impliquer un mariage avec Hémon, et le texte du scoliaste de Sophocle est particulièrement net à cet égard : ἐξεδόθη πρὸς γάμον, ἐνταῦθα δὲ (chez Sophocle) τοῦναντίον. N'est-il pas évident qu'il oppose ici la mort à l'heureuse union des amants ? Vivre, même avec un tiers, serait-ce, exactement, le contraire de la mort ?

6. Klügmann et Huddilston.

7. VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 49, n. 3, et, surtout, PATON, *a. c.*, p. 274, et n. 1.

8. Qu'il considère, bien entendu, ainsi que toute la notice d'Aristophane, comme se rapportant aux préliminaires (v. *o. c.*, p. 76).

admet que, dans la source du fabuliste, Créon, qui n'avait pu séparer les deux amants, ne cessait de comploter sous-main contre la vie d'Antigone, et que tel était le motif qui poussait d'abord Hémon à la confier à des bergers ¹. Il suppose, en outre, qu'Hygin a modifié le dénouement qui lui était fourni, et que, dans le drame d'Euripide, l'intervention d'Héraclès n'était point vaine ². Cette opinion a été reprise par C. Robert qui pense qu'Héraclès, le *καλλίδικος*, triomphait de la colère du roi et procurait une réconciliation générale ³ : Créon, à sa prière, régularisait la situation d'Hémon et d'Antigone, et il acceptait leur enfant pour son héritier légitime ⁴.

On voit par là en quoi C. Robert, le sectateur le plus récent de Welcker, s'est écarté, au moins partiellement, du principe posé par le maître. Il renonce à ne voir dans la notice d'Aristophane que des événements antérieurs au drame, et il reconnaît dans *δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν* le dénouement de la tragédie, quitte à penser, chose curieuse, que le grammairien retourne aux préliminaires avec le détail qui suit : *καὶ τέκνον τέκτει τὸν Μαλωνα*. En effet, cet enfant n'est pas né, estime C. Robert, après le mariage dont il vient d'être question, et qui n'est, on le répète, qu'une régularisation ; c'est celui qui naquit jadis de l'union secrète, et dont l'arrivée à Thèbes avait précisément causé tout le drame ⁵. Il jouait dans la pièce un rôle important ⁶, et l'on s'explique que les peintres de vase n'aient pas manqué de le faire figurer dans leurs compositions. C'est lui que nous voyons se dirigeant vers sa mère sur B, ou debout derrière Créon sur A, et cette identification ⁷ est d'autant plus certaine qu'il serait expressément désigné, croit C. Robert, sur le fragment de Carlsruhe. Notre auteur estime, en effet, que le nom *ΑΙΩΝ* ne doit pas être corrigé en *ΑΙΜΩΝ*, comme le voulait Winckler ⁸, et qu'il se rapporte, non pas à l'image d'Hémon, mais à celle de l'enfant qui devait être placé entre son père et sa grand-mère Eurydice ⁹.

1. *O. c.*, p. 77.

2. *O. c.*, p. 75. Il s'écarte par là de Welcker et de Klügmann. Le fabuliste aurait été influencé, sur ce point, par le dénouement malheureux de Sophocle.

3. *Oid.*, I, p. 382-86. C. Robert suppose, d'ailleurs, qu'Héraclès intervenait, non pas comme divinité, mais à titre de simple héros, encore mêlé à la vie des hommes. Cf. *ΠΑΤΩΝ*, *a. c.*, p. 273 et 275.

4. C. Robert peut d'autant mieux croire à cette clémence de Créon que Hémon, d'après lui, n'avait pas aidé Antigone à rendre les derniers devoirs à Polynice (v. *supr.*, p. 278, n. 4). Hémon, d'après C. Robert n'était pas le fiancé d'Antigone, et il ne devint amoureux d'elle qu'après révélation de son héroïsme (v. *supr.*, p. 276, n. 3).

5. *V.Oid.*, I, p. 394.

6. Cf. M. MAYER, *o. c.*, p. 74. Huddilston, au contraire (*a. c.*, p. 201) est enclin à en faire un personnage muet.

7. Heydemann en est le premier auteur (*Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, p. 110). Nous examinerons plus tard les doutes de Vogel à ce sujet (*o. c.*, p. 56 sq.).

8. *Aus der Anomia*, p. 155.

9. *Oid.*, I, p. 388 sq. Avant C. Robert, Huddilston croyait déjà à la présence de l'enfant sur la peinture de Carlsruhe, mais il proposait de lire *ΜΑΙΩΝ* : V. *supr.*, p. 278, n. 4.

Après avoir cherché à opérer, de la manière qu'on vient d'exposer, le raccord entre Hygin et Aristophane de Byzance, Welcker et ses partisans se sont attachés à démontrer que les fragments de l'*Antigone* d'Euripide s'adaptaient parfaitement au récit du fabuliste, et que certains ne pouvaient même trouver que dans ce récit une explication plausible.

L'un de ces derniers est, à les en croire ¹, le n° 168 : ὀνόματι μεμπτόν τὸ νόθον, ἢ φύσις δ' ἴση. Une telle déclaration n'appartenait-elle pas, de toute évidence, à un personnage qui, ravalé ou bafoué sous prétexte qu'il était bâtard, défendait son honneur, et s'insurgeait contre un inique préjugé ? ² Elle convient donc très bien et ne saurait convenir qu'à l'adolescent d'Hygin dont la reconnaissance par Créon devait être suivie d'une discussion assez vive. C'est encore dans cette discussion, et là seulement, que pouvait, dit-on ³, trouver place le fragment 166 qui revient manifestement à Créon irrité par l'opiniâtreté du jeune homme :

τὸ μῶρον αὐτῷ τοῦ πατρὸς νόσημ' ἔνι·
φιλεῖ γὰρ οὕτως ἐκ κακῶν εἶναι κακούς.

Le tyran stigmatisait ainsi du même coup et son petit-fils et son fils rebelle. L'amour d'Hémon pour Antigone, la réprouvée, et, surtout, la révolte qui s'en était suivie contre l'autorité paternelle et royale, voilà quelles étaient les marques de ce μῶρον νόσημα qui, maintenant, réapparaissait dans l'enfant ⁴.

Nos auteurs produisent, en outre, un certain nombre de fragments qui se rattachent, à n'en pas douter, à un débat où Hémon et Antigone se défendaient contre Créon et accusaient sa tyrannie ⁵. Mais cette scène pouvait aussi bien trouver place dans une tragédie se déroulant immédiatement après les honneurs rendus à Polynice que dans un drame s'ouvrant beaucoup plus tard, après la reconnaissance de Maion, et il n'y a à tirer de là aucun argument décisif, pas plus dans un sens que dans l'autre. Laissons donc de côté ces quelques vers, et commençons la critique de la théorie que nous avons achevé de présenter en nous demandant, d'abord, si l'on n'a pas exagéré la valeur démonstrative des deux fragments cités plus haut.

1. V. particulièrement M. MAYER, *o. c.*, p. 73 et HUDDILSTON, *a. c.*, p. 189.

2. C'est presque le mot connu : tous les enfants ne sont-ils pas naturels ? fait observer M. MASQUERAY (*Euripide et ses idées*, p. 361, n. 4). C'est une thèse chère au poète.

3. M. MAYER, *o. c.*, p. 74 ; HUDDILSTON, *l. c.*

4. Le fragment 167, dont le texte est bien incertain, paraît laisser deviner que la question avait été soulevée de savoir si les enfants ressemblaient fatalement à leur père ; on estime donc qu'il devait figurer dans la même discussion ; v. C. ROBERT, *Oid.*, I. p. 394. Toutefois, M. MAYER (*o. c.*, p. 74) attribue ces vers à Antigone elle-même, et leur donne, une signification toute différente : « *Antigona loquitur non sine querimoniae acerbitate, Œdipi in procreandis liberis malam fortunam cum sua comparans* ».

5. F. 161, 164, 165, 172, 171, 173. Le beau fragment 170 est attribué, tantôt à Antigone (Welcker), tantôt au coryphée plein d'admiration pour la défense des accusés (Wecklein). V. aussi *infr.*, p. 283, n. 2.

On a nié que le fragment 168 puisse s'appliquer à Antigone ¹. Sans doute, elle n'était point νόθη, au sens exact du terme, mais sa naissance avait pourtant un caractère illégitime, et faudrait-il s'étonner que Créon, sous l'inspiration de la colère, à un moment où il ne mesurait guère ses paroles, lui eût fait un reproche immérité auquel elle-même, ou Hémon, dans la fougue du débat, aurait plus bravement que judicieusement fait face ² ? Si l'on juge cette hypothèse inadmissible, ne pourrait-on accorder à Wecklein ³ que ce vers, qui exprime une idée chère à Euripide, était prononcé par Hémon ⁴, alors qu'Antigone n'était pas encore directement mise en cause ⁵, dans une discussion d'ordre général sur le mariage qu'il avait avec son père au début de la tragédie ⁶ ?

Par ailleurs, si l'on accepte pour le fragment 166 la correction de αὐτῇ en αὐτῇ ⁷, les deux vers ne s'appliqueraient-ils pas fort bien à Antigone, qu'on les imagine dits par Créon, à propos d'elle, à la fin de cette discussion initiale ⁸, ou qu'on les croie, plutôt, dits ultérieurement par le monarque, lorsqu'elle avait enfreint ses ordres et bravé son autorité ? ⁹ Si, enfin, on ne jugeait pas ces deux fragments, 166 et 168, susceptibles de cadrer avec un sujet conçu sans la présence de Maion, on pourrait revenir à l'explication proposée par M. Legras ¹⁰, que ces fragments, attribués par une confusion assez explicable à l'Antigone euripidéenne, proviennent en réalité de la tragédie postérieure d'où découlent, comme on le verra, la fable d'Hygin et nos peintures de vase. Mieux vaudrait, à notre avis, s'en tenir à cette vue que s'exposer aux difficultés insurmontables que soulève la théorie

1. M. MAYER, *o. c.*, p. 73.

2. Cf. PATON, *a. c.*, p. 272.

3. Sitz-Ber. Mün., 1878, p. 195.

4. Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 58.

5. Selon WECKLEIN (*a. c.*, p. 198), les deux jeunes gens n'étaient pas fiancés, mais Créon s'était aperçu du penchant de son fils pour Antigone et de leurs entrevues secrètes.

6. Wecklein, il est vrai, fait intervenir certains fragments qu'on ne rattache plus à l'Antigone. Mais voyez, pourtant, le sens du F. 164. Si Créon, dans cette hypothèse, désirait éloigner son fils d'Antigone, c'était surtout parce qu'il pressentait déjà en elle une ennemie de son autorité. Peut-être même allait-il jusqu'à dire nettement qu'il refuserait de souscrire à un mariage de Hémon avec elle ; son fils s'obstinant, il lui représentait les inconvénients d'une situation irrégulière qui entache jusqu'aux enfants. C'est alors que Hémon eût répliqué *ὀνόματι μεμπτόν κτλ.*

7. Cette correction, proposée par SUEVERN (*Abhandl. d. Berl. Akad.*, 1824, p. 32) a été admise par HARTUNG (*Eur. rest.*, p. 427) et par WECKLEIN (*a. c.*, p. 189) Wagner s'y montre, aussi, favorable (*Eur. fragm.*, p. 658 n. au f. VIII) ; cf. PATON, *a. c.*, p. 272.

8. C'est l'opinion de WECKLEIN (*a. c.*, p. 195) qui considère le F. 167 comme une réponse au F. 166 (de Créon).

9. C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 393) estime que, par *xxxός*, Créon ne peut avoir l'audace de désigner Edipe. On ne voit pas très bien sur quoi se fonde cette appréciation. Remarquons, par ailleurs, avec WECKLEIN (*a. c.*, p. 189) la correspondance qui existe entre ce fragment 166 et les v. 471 sq. de l'Antigone de Sophocle : *δηλοῖ τὸ γέννημα' ὥμων ἐξ ὧμοῦ πατρός τῆς παιδός* : « la jeune fille montre, inflexible en son naturel, qu'elle est née d'un inflexible père » (Masqueray).

10. *Légendes Thébaines*, p. 169, n. 1.

d'une *Antigone* d'Euripide gravitant autour de la reconnaissance du fils né d'un amour caché.

Tandis que les deux fragments précités n'apportent, en somme, aucune preuve péremptoire en faveur du sujet tel que l'imaginent Welcker¹ et ses partisans, quelques autres sont en opposition plus ou moins nette avec la doctrine de ces érudits.

Sans doute, le fragment 177, apostrophe à Dionysos, ne démontre pas absolument que ce dieu soit intervenu pour clore le drame¹ et, par suite, n'est pas nécessairement inconciliable avec l'intervention finale d'Héraclès attestée par Hygin et les céramistes². Je ne vois pas, cependant, pourquoi les mots *θητοῖς τ' οὐδαμῶς ὑποστατός* ne sauraient, comme on l'a prétendu, être adressés à Dionysos, en tant que *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* : il suffirait de les attribuer à un personnage forcé de reconnaître la puissance supérieure de ce dieu, à Créon, par exemple, amené par lui à faire grâce à Hémon et à Antigone³, et nous serions, pour notre part, fort tentés d'y voir autre chose qu'une simple invocation à une divinité invisible. Si, d'ailleurs, Dionysos était simplement invoqué de la sorte à un endroit quelconque de la tragédie, ne serait-ce pas encore une raison de penser qu'il intervenait au dénouement, pour mettre un terme aux maux dont il avait jadis, en envoyant la Sphinx, suscité la cause première⁴?

De même, les vers du fragment 162, où quelqu'un fait ressortir la difficulté de surveiller un jeune homme entraîné par l'amour, pourraient, après tout, avoir été une considération rétrospective de Créon, au moment où il apprenait la faute déjà ancienne de son fils. On reconnaîtra, pourtant, qu'ils seraient beaucoup plus naturels dans sa bouche, ou dans celle d'un serviteur chargé de veiller sur Hémon, à l'instant même où le roi craignait quelque complot entre son fils et Antigone pour s'insurger contre ses ordres⁵.

Mais, c'est le fragment 176 qui a, nous semble-t-il, une valeur en-

1. V. M. MAYER, *o. c.*, p. 75 (qui estime que ce fragment se rattache plutôt à l'*Antiope*), HUDDILSTON, *a. c.*, p. 190 ; C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 394. Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 53, et PATON, *a. c.*, p. 275. V. par contre, HARTUNG, *o. c.*, p. 428, SCHNEIDEWIN, *a. c.*, p. 594, et WECKLEIN (*a. c.*, p. 187) qui attribue même (p. 192) à Dionysos le F. 176.

2. M. Mayer, Huddilston, et C. Robert admettent, pour Euripide, cette intervention finale d'Héraclès, et voient dans le F. 177 une simple invocation (cf. VOGEL, *o. c.*, p. 49). Il n'en est pas de même de Klügmann, bien qu'il appartienne à leur groupe doctrinaire (v. *supr.*, p. 279). Klügmann a cru, tout comme Wecklein (v. *supr.*, n. 1), que le F. 177 prouvait l'apparition de Dionysos en *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, mais, développant une indication assez imprécise de WELCKER (*o. c.*, p. 572) il a essayé de concilier ce détail avec le trait fourni par Hygin, en imaginant que, après l'échec d'Héraclès, Dionysos venait le réconcilier avec Créon. V. là contre, VOGEL, *l. c.* C. Robert qui considère, on l'a vu, que le F. 177 n'implique nullement la présence de la divinité interpellée, est tenté d'attribuer ces deux vers à Héraclès en personne à qui il propose aussi d'attribuer le beau fragment 170. V. *Oid.*, I, p. 394.

3. C'est ce que suppose HARTUNG, *o. c.*, p. 428.

4. V. F. 178 (NAUCK) ; cf. C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 158.

5. WAGNER, *o. c.*, p. 657 ; WECKLEIN, *a. c.*, p. 193.

tièrement décisive ¹. Qu'il se rattache, avec d'autres fragments signalés plus haut, à la défense des jeunes gens ², ou qu'il appartienne, comme le croit Wecklein ³, au discours de Dionysos lors de son intervention finale, n'est-il pas évident que le personnage qui s'exprimait de la sorte voulait souligner l'inutilité, la parfaite vanité de s'acharner sur un cadavre ? ⁴ C'est bien là une preuve convaincante que, dans l'*Antigone* d'Euripide, l'action se déroulait, ainsi que chez Sophocle, à la mort de Polynice, et non quelques années plus tard comme il découlerait du récit d'Hygin, qui s'inspire manifestement d'une tragédie postérieure.

Et d'ailleurs, observons-le maintenant, ce récit d'Hygin, on ne l'a raccordé à la notice d'Aristophane et du scoliaste qu'au moyen des procédés les plus arbitraires et des jugements les plus risqués sur l'un et l'autre de ces textes ⁵.

Pour éliminer du récit d'Hygin quelques-uns des éléments en contradiction avec les données d'Aristophane, on a commencé par découper la fable 72 en deux parts dont la seconde seule dériverait d'Euripide ⁶. Il est vrai que le fabuliste semble offrir d'autres exemples de contaminations analogues ⁷, et nous n'insisterons pas là-dessus. Mais C. Robert, outre qu'il supprime encore, dans la partie jugée euripidéenne, un trait où il pense reconnaître Sophocle ⁸, n'arrive, sur le point capital de l'union d'Antigone avec Hémon, à concilier Aristophane de Byzance et Hygin, qu'en remplaçant la donnée de celui-ci (vaine intervention d'Héraclès) par la donnée contraire qu'il suppose avoir été celle de la source (intervention efficace du héros) ⁹. Sans doute, son argumentation est ingénieuse pour justifier ce changement ¹⁰, mais il n'y en a pas moins là, à notre avis, une véritable pétition de principe.

En attribuant pour dénouement au récit d'Hygin la conclusion d'un

1. V. sur ce point : HARTUNG, *o. c.*, p. 422 ; WAGNER, *o. c.*, p. 657 ; SCHNEIDEWIN, *a. c.*, p. 595 ; WECKLEIN, *a. c.*, p. 186 ; JEBB, *Antig.*, Intr., p. xxxviii, n. 2, et, surtout, PATON, *a. c.*, p. 271.

2. V. *supr.*, p. 281.

3. *A. c.*, p. 192.

4. Comparer ce que dit Tirésias (v. 1029) dans l'*Antigone* de Sophocle : « A quoi sert de tuer une seconde fois qui n'est plus ? » (Masqueray). Notons avec JEBB (*l. c.*) qu'il n'y a, dans le fragment d'Euripide, aucune appréciation morale sur le caractère impie et révoltant de l'acte ; on n'insiste que sur sa futilité, son inutilité radicale. On ne saurait donc, comme WELCKER (*o. c.*, p. 571), reconnaître dans ce texte une apologie rétrospective d'Hémon et d'Antigone. Il s'agit d'amener Créon à accorder à Polynice les honneurs de la sépulture (cf. SCHNEIDEWIN, *a. c.*, p. 596 et PATON, *a. c.*, p. 271).

5. V. WECKLEIN, *a. c.*, p. 187 ; VOGEL, *o. c.*, p. 49 ; PATON, *a. c.*, p. 273 sq.

6. La première partie allant jusqu'à *quae cum filium procreasset* (Welcker ; cf. *supr.*, p. 278, n. 7.) ou, seulement, jusqu'à *ille eam Haemoni* (C. Robert). Selon C. Robert, cette première partie proviendrait de Sophocle, et peut-être des Αἴτια de Callimaque (*Oid.*, I, p. 360, 381, 561). V. encore HUDDILSTON, *a. c.*, p. 191.

7. C. Robert a signalé d'autres cas de pareils mélanges, *Oid.*, I, p. 278, 317 sq., 320 sq.

8. *Cujus sponsa fuerat*. V. *supr.*, p. 276, n. 3.

9. V. *Oid.*, I, p. 385 sq.

10. *Oid.*, I, p. 382.

mariage, C. Robert a été amené, à cause même des détails qui précèdent, à voir dans ce mariage une simple régularisation par Créon de l'union déjà ancienne entre Hémon et Antigone. Mais y a-t-il par ailleurs dans le texte d'Aristophane et du scoliaste (δίδεται πρὸς γάμου κοινωνίαν — ἐξεδόθη πρὸς γάμον) rien qui corresponde à l'idée d'une semblable régularisation ? Au surplus, C. Robert doit imputer à la notice d'Aristophane un laconisme extraordinaire, puisqu'il faudrait intercaler, entre ses rapides indications, tous les autres détails qu'Hygin, dans sa concision moindre, aurait reproduits d'après Euripide ¹. Et, par un procédé d'exposition assez illogique, Aristophane qui rappellerait à la fois les données antérieures à l'action et l'heureux aboutissement de cette dernière, placerait le détail relatif au dénouement (δίδεται πρὸς γάμου κοινωνίαν) avant un de ceux qui se rattacheraient au prologue (τέκνον τίχτει τὸν Μαίονα) ², si bien que l'enfant Maion paraît, chez lui, issu de ce mariage, alors qu'il serait né bien auparavant, selon C. Robert, de l'union secrète des deux amants, union dont la reconnaissance de l'enfant, devenu jeune homme, entraînait justement la régularisation après avoir, un instant, risqué de tout compromettre.

En demeurant, comme on l'a vu plus haut, strictement fidèles au principe posé par Welcker que la notice d'Aristophane de Byzance ³ répondait uniquement aux préliminaires de la tragédie d'Euripide, Klügmann, M. Mayer et Huddilston ont évité l'inconvénient d'imputer au grammairien un pareil désordre, mais le principe même de ces auteurs ne constitue-t-il pas le plus flagrant des paradoxes ?

Aristophane, disent-ils, n'entendait parler de l'*Antigone* d'Euripide que dans la mesure où elle pouvait être rapprochée de la pièce de Sophocle, et il s'est exclusivement préoccupé de ce qu'il y avait d'analogue entre les deux drames ⁴. Il n'a donc fait allusion qu'à la situation initiale d'Euripide, situation qui, à une modification près (πλήν [φωραθεῖσα] δίδεται κτλ.), s'accordait avec les données de son pré-

1. Voici comment se présenteraient les choses : « φωραθεῖσα... ille eam Haemoni filio... dedit interficiendam. Haemon... patris imperium neglexit, et Antigonom ad pastores demandavit ementitusque est se eam interfecisse... καὶ τέκνον τίχτει τὸν Μαίονα... Quæ cum filium procreasset et ad puberem ætatem venisset, Thebas ad ludos venit. Hunc Creon rex, quod ex draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit. Cum Hercules pro Haemone deprecaretur ut ei ignosceret [non] impetravit... δίδεται πρὸς γάμου κοινωνίαν. »

2. Comparer l'ordre logique que nous avons substitué, d'après les explications de C. Robert, dans la note précédente.

3. Et naturellement, aussi, la notice du scoliaste qui en dérive. Le τοῦναντίον du scoliaste marquerait uniquement, comme le πλήν d'Aristophane, des différences dans les préliminaires. Cf. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 486, n. 4. Cette doctrine est insoutenable. V. *infr.*, p. 286.

4. *Respexit is tragoediam Euripideam modo quatenus cum Sophoclea comparari poterat, id quod minimam Euripideæ partem attingebat sed res fabulam antecedentes, illic narratas tantummodo ; res ad Maionem pertinentes nil curabat Aristophanes* (M. MAYER, *o. c.*, p. 76).

décèsseur puisque, chez Euripide comme chez Sophocle, Antigone avait été surprise en train de rendre les honneurs funèbres à Polynice. Quant au sujet propre à Euripide, c'est-à-dire l'histoire de la reconnaissance de Maïon et du danger qui en résultait pour ses parents, Aristophane la laissait délibérément de côté. Mais, outre l'impossibilité signalée au début de ce chapitre d'expliquer *δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν* par les événements antérieurs au drame, à qui fera-t-on croire que, dans ces conditions, avec des ressemblances si minimes entre les deux pièces, le grammairien eût pu écrire : *κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ παρὰ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόῃ* ?

La formule *κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ...* se retrouve dans d'autres arguments d'Aristophane de Byzance, et elle implique toujours une identité fondamentale de sujet, les divergences de détail, s'il en existe, étant, de même, introduites par *πλήν*.¹ Cet adverbe, dans le cas présent, marque la différence de dénouement qui distinguait les deux *Antigone* ; le scoliaste, qui s'inspirait d'Aristophane, ne s'y est d'ailleurs pas trompé, et c'est l'heureuse issue de la tragédie d'Euripide qu'il oppose, par le mot *τοῦναντίον*, à la catastrophe du drame sophocléen² : surprise dans sa désobéissance, Antigone n'était pas livrée à la mort, le poète ayant eu l'idée de rendre efficace ce qui n'était chez son prédécesseur qu'un mouvement trop tardif de clémence³. Plus favorisé que le monarque de Sophocle, le Créon d'Euripide ne voyait pas son revirement devancé par l'irréparable, et c'était Dionysos peut-être qui, après avoir assuré l'union des jeunes gens, leur prédisait la naissance d'un fils qui perpétuerait le souvenir d'un amour passionné⁴. Contrairement à la tragédie de Sophocle, l'*Antigone* d'Euripide était avant tout, en effet, une tragédie d'amour⁵ : sans doute Hémon se faisait-il, par amour,

1. V. SCHEIDWIN, *a. c.*, p. 594, et les exemples cités par PATON, *a. c.*, p. 269, et ACHELIS, *De Aristoph. Byz. argumentis fabularum, Philol.*, N. F., XXVII, 1914, p. 149 sq. Quand Aristophane veut indiquer que la matière d'une tragédie a été rappelée incidemment dans un autre drame, il use de la formule : *κεῖται ἡ μυθοποιία ἐν παρεκβάσει*. V. l'Argument du *Prométhée* ap. ACHELIS, *a. c.*, p. 150. Objectera-t-on avec C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 393) que la formule ne saurait convenir ici, parce qu'il s'agit, non pas d'une digression, mais des préliminaires du drame ? Soit, mais si Aristophane ne s'était référé qu'à un prologue, il l'eût certainement marqué de quelque façon particulière, et n'eût pas employé la formule qui s'applique, dans tous les cas, au corps même du sujet.

2. V. PATON, *a. c.*, p. 268.

3. *Ant.*, 1105 sq. Ce revirement provoqué par les menaces de Tirésias est, d'ailleurs, profondément intéressé. Peut-être le Créon d'Euripide avait-il un naturel plus humain et plus généreux.

4. Les arguments produits là contre par WELCKER (*o. c.*, p. 566), HUDDILSTON (*a. c.*, p. 185) et C. ROBERT (*o. c.*, I, p. 389) ne paraissent nullement décisifs. La prédiction du dieu se justifiait très bien (V. SCHEIDWIN, *a. c.*, p. 595 ; PATON, *a. c.*, p. 275), surtout si, comme le pense WECKLEIN (*a. c.*, p. 192), Dionysos recommandait aux amants de donner à l'enfant à venir le nom de Maïon (*μαῖστα*) en souvenir de leur amour passionné. Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 58. Remarquons que PATON (*l. c.*), tout en admettant une intervention divine, ne croit pas possible de préciser quel était le dieu qui s'en acquittait.

5. On a cru souvent qu'Ovide pensait à l'*Antigone* d'Euripide, quand il cite Hémon (*Trist.*, II, 402) parmi les héros des tragédies d'amour.

le complice de la jeune fille, et le salut des deux héros était le triomphe de l'amour ¹.

S'il était besoin d'un dernier argument, il conviendrait de faire observer que, en dehors de toute question de texte, on ne saurait reconnaître chez Aristophane un simple résumé du prologue, et, dans la fable d'Hygin, le corps de la tragédie, sans attribuer à Euripide un procédé de composition fort peu vraisemblable. L'histoire du châtement d'Antigone pour désobéissance à Créon, sa mort et celle de son fiancé venaient d'être illustrées par Sophocle : Euripide pouvait-il se contenter d'indiquer simplement, en quelques vers préliminaires, qu'Antigone n'avait point péri après avoir rendu les honneurs funèbres à Polynice, mais que, secrètement unie à Hémon, au lieu d'en être à jamais séparée, elle avait eu de lui un fils ? Nous avons là, de toute évidence, non pas le contenu d'un prologue euripidéen, mais un développement romanesque greffé sur l'*Antigone* d'Euripide, sur la tragédie où le poète s'était précisément employé à donner, en quelque sorte, droit de cité à l'innovation radicale que constituaient le salut d'Antigone et son mariage avec Hémon.

L'intrigue de l'*Antigone* d'Euripide n'avait donc rien de commun avec la fable 72, et il semble que, par conséquence directe, les peintures de vase, si conformes au récit d'Hygin, ne sauraient être rattachées au grand tragique. Vogel, cependant, tout en se refusant comme nous à voir la source d'Hygin dans Euripide, a cru que les peintures dérivait de ce dernier, et nous devons, avant que de conclure, examiner brièvement ses raisons ².

Vogel se classe parmi les auteurs qui ne reconnaissent pas en Dionysos le θεὸς ἀπὸ μηχανῆς de l'*Antigone* d'Euripide ³. Ce rôle, pense-t-il, convenait beaucoup mieux à Héraclès, le héros cher aux Thébains ⁴, et c'était lui qui devait amener la réconciliation finale. Par ailleurs, estime Vogel, les peintures ne dénotent nullement, ainsi que le croyait Klügmann, que l'intervention d'Héraclès ait été vaine ⁵ comme le raconte Hygin ⁶ ; tout démontre, au contraire, qu'il est en train de persuader et, par suite, tout nous invite à retrouver dans ces représentations l'heureux dénouement d'Euripide.

1. On aurait ainsi, dans *Antigone*, un nouvel exemple des tragédies d'Euripide à dénouement heureux. Contrairement à la thèse de Welcker, Klügmann, M. Mayer, Huddilston et C. Robert (v. *supr.*, p. 278 sq.) nous nous rangeons donc, concernant l'*Antigone* euripidéenne, à la théorie déjà soutenue par HARTUNG (*Eur. rest.*, p. 421) et reprise, depuis, par un grand nombre de critiques : WAGNER (*Eur. fragm.*, p. 657) ; WECKLEIN, (*a. c.*) ; J. GIRARD (*Etudes sur la Poésie grecque*, p. 168-69) ; VOGEL (*o. c.*) ; WEIL (*Rev. Et. Grecques*, II, 1889, p. 328-34) ; PATON (*a. c.*) ; LEGRAS (*Lég. Thébaines*, p. 152 et 169). MASQUERAY (*Soph.*, I, p. 70, n. 2).

2. Vogel, *o. c.*, p. 52 sq.

3. V. *supr.*, p. 283, n. 1.

4. Sc. AR., *Cav.*, 481.

5. La théorie de C. Robert est basée sur la même impression.

6. Vogel, bien entendu, n'avait pas soupçonné l'hypothèse de C. Robert modifiant Hygin sur ce point.

Mais si les décorateurs s'inspirent du poète, pourquoi introduisent-ils le fils d'Antigone et d'Hémon dont Euripide faisait simplement prévoir la naissance à la fin de sa tragédie ? La vérité est, selon Vogel, que cette identification n'est rien moins que certaine. Que l'enfant représenté était le fils d'Antigone, on l'a simplement conclu de sa place sur B, où il se dirige vers sa prétendue mère ; rien ne prouve, cependant, que sa place normale ne soit pas indiquée plutôt sur A, où il apparaît derrière Créon. Cette peinture, qui accuse une influence beaucoup plus immédiate du théâtre, a chance d'être la représentation originale ou d'être, du moins, la plus proche de l'original. Hygin ne précise-t-il pas, d'ailleurs, que c'était un adolescent qu'on vit arriver à Thèbes ? ¹ Or, qui reconnaîtrait un adolescent dans le garçonnet de Berlin et de Ruvo ?

On serait d'abord tenté d'opposer simplement à Vogel le fragment de Carlsruhe, s'il est vrai que le fils d'Antigone y soit expressément nommé. Mais cette affirmation de C. Robert demeure sujette à discussion : l'inscription ΑΙΩΝ eût désigné, selon C. Robert, l'enfant qui se trouvait entre son père et sa grand-mère Eurydice. Y a-t-il vraiment place pour une figure, à cet endroit, et ne vaudrait-il pas mieux, avec Winckler ², voir dans ΑΙΩΝ une expression fautive pour ΑΙΜΩΝ qui est représenté à gauche ³ ? Il est donc plus sûr d'objecter à Vogel qu'il attache trop d'importance au détail de l'âge. Les décorateurs, il l'admet lui-même, procèdent souvent avec fantaisie, et il leur fallait ici, pour éviter toute équivoque, marquer nettement le rapport de filiation entre Maion et ses parents, évoqués eux-mêmes sous un aspect de prime jeunesse. D'autre part, s'il est indéniable que le fragment 177 ne démontre pas absolument que Dionysos ait apparu au dénouement de la tragédie d'Euripide, y a-t-il l'ombre d'une preuve qu'Héraclès ait joué un rôle quelconque chez ce poète ⁴ ? On doit dire, enfin, que, particulièrement sur A, les choses ne semblent pas devoir prendre une tournure favorable ; l'attitude de Créon, surtout, n'a rien de très conciliant.

Il nous paraît donc risqué de vouloir ainsi rattacher à toute force nos peintures de vase à l'*Antigone* d'Euripide. Tout nous invite, croyons-nous, à adopter l'avis de leur premier éditeur ⁵, et à y reconnaître le souvenir d'un poète tragique postérieur, de celui là même où Hygin avait puisé, de son côté, les éléments de son récit.

1. *Cum ad puberem aetatem venisset.*

2. *Aus d. Anomia*, p. 155.

3. Le fait que les lettres aient été incisées avant d'être peintes n'écarte nullement la possibilité d'une erreur dont on retrouve des exemples analogues (v. WINCKLER, *l. c.* ; HUDDILSTON, *a. c.*, p. 198-99).

4. La fable d'Hygin ne saurait être invoquée par Vogel qui, avec raison d'ailleurs, ne rattache pas ce récit à la tradition euripidéenne.

5. HEYDEMANN, *Ueber eine nacheurip. Antigone* (1868), et *Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, p. 108 sq.

Quel était ce poète tragique ? Wagner avait autrefois indiqué ¹, comme source possible d'Hygin, Méléto, l'accusateur de Socrate ², dont le scoliaste de Platon atteste qu'il avait composé une *Œdipodie* ³. Mais il est assez peu vraisemblable que l'écrivain qualifié de φαῦλος ποιητής dans la scolie précitée ait été connu dans l'Italie méridionale au point d'inspirer les artistes ⁴. Wecklein a développé une théorie beaucoup plus séduisante ⁵ : On se souvient que, dans la fable d'Hygin, Créon reconnaissait son petit-fils à une marque naturelle, c'est-à-dire, sans doute, à l'empreinte de la lance que portaient tous les descendants des σπαρτοί. Telle est, en effet, la précision donnée par Aristote, au chapitre 16 de la *Poétique*, où, traitant de l'ἀναγνώρισις, l'auteur prend comme exemples de reconnaissance par les signes extérieurs, « celle qui exige le moins d'art et qu'on emploie le plus souvent, faute de mieux ⁶ », la lance dont les hommes nés de la terre portent la marque, ou les étoiles, comme dans le *Thyeste* de Carcinus. Dans ce passage où il formule un jugement péjoratif sur le mode de reconnaissance par les signes extérieurs, Aristote ne nomme pas le poète qui avait usé de la marque de lance des γηγενεῖς. Ne serait-ce point qu'il a voulu adoucir sa critique envers un ami lequel était, dans l'espèce, Théodectès, le plus illustre poète tragique du iv^e siècle ? ⁷ Cette hypothèse trouverait, selon Wecklein, une confirmation décisive dans la ressemblance frappante qui existe entre l'*Antigone* d'où procède Hygin et le *Lynceus* du poète de Phasélis : Hypermnestra ne tue point son fiancé Lynceus, comme il lui avait été ordonné, mais le garde caché ; le fruit de son union secrète, l'enfant Abas, est découvert et trahit sa désobéissance ⁸. Cette analogie n'avait pas échappé à Welcker ⁹, mais il voyait dans l'*Antigone* prétendue euripidéenne le modèle de Théodectès. Selon Wecklein, au contraire, Théodectès avait d'abord composé le *Lynceus* d'après les éléments que lui fournissait la tradition courante, et c'est sur le modèle de son *Lynceus* qu'il aurait, peu après, transformé la légende d'Antigone telle qu'il l'avait reçue d'Euripide ¹⁰. A ces considérations fort intéressantes on ne voit guère qu'une objec-

1. *Eur. fragm.*, p. 657 et *Poet. trag. Graec. fragm.*, p. 73.

2. Sur ce poète, v. WELCKER, *Griech. Trag.*, III, p. 970 sq. ; WALKER, *Add. Scenica*, p. 145-46.

3. V. NAUCK, p. 781.

4. V., contre la possibilité d'une influence de Méléto, SCHNEIDEWIN, *a. c.*, p. 595.

5. *A. c.*, p. 190 sq.

6. *Poét.*, trad. HATZFELD-DUFOUR, p. 47.

7. V. WELCKER, *Griech. Trag.*, III, p. 1070 ; WAGNER, *Trag. Graec. fragm.*, p. 113 ; NAUCK, p. 801 ; CHRIST-SCHMID, *Griech. Litteraturg.*, p. 394-95 ; WALKER, *Add. Scen.*, p. 198 sq.

8. WELCKER, *o. c.*, p. 1076 ; WAGNER, *o. c.*, p. 117 ; WALKER, *o. c.*, p. 201.

9. *O. c.*, p. 1077.

10. La reconnaissance d'un enfant à l'occasion d'un agôn est un motif qui figurait déjà dans l'*Alexandros* de Sophocle (C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 395) et, sans doute aussi, d'Euripide (SCHNEIDEWIN, *a. c.*, p. 595).

tion, c'est que nous ne possédons aucun témoignage d'une *Antigone* de Théodectès ¹. Il n'en est pas de même pour son contemporain, Astydamas le Jeune ², qui obtint le premier prix, en 341, avec une *Antigone* ³, et quelques érudits se montrent enclins à rattacher plutôt à ce poète aussi bien la fable latine que les vases peints décrits au début de ce chapitre ⁴.

1. On connaît pourtant de lui un *Œdipe*

2. NAUCK, p. 777.

3. *Insc. Gr.*, II, 973 ; cf. A. WILHELM, *Urkunden dram., Aufführ.*, p. 40 sq. Walker pourtant (*Add. Scen.*, p. 143) attribue l'*Antigone* à Astydamas le père. Id. CHRIST-SCHMID, *Griech. Litteraturg.*, p. 394.

4. V. PATON, *a. c.*, p. 276, qui cite G. MUELLER, sent. controuv. 4 in append. dissert. *De L. Annaei Senecae quaest. nat.* (Bonn 1886). C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 391) a d'ailleurs combattu ce point de vue.

CHAPITRE VIII

ANTIOPE

Antiope, qui « se glorifiait d'avoir dormi dans les bras de Zeus », est mentionnée dans l'*Odyssée* ¹ où ses fils, Amphion et Zéthos, sont dits les fondateurs de la fameuse ville aux sept portes ². Asios donnait comme époux à Antiope, à côté de Zeus, Epopeus roi de Sicyone, après la mort duquel, revenant dans sa patrie béotienne, elle mettait au monde ses deux jumeaux, en traversant le Cithéron ³. Dans les *Chants Cypriens*, Nestor racontait à Ménélas l'enlèvement de la belle Antiope par Epopeus qui avait expié son forfait par la ruine de Sicyone et, probablement, par sa propre perte ⁴. Hésiode, qui place la naissance d'Antiope à Hyrie ⁵, savait que les Dioscures béotiens avaient édifié les remparts de Thèbes, et il avait déjà parlé ⁶, comme Eumélos sans doute ⁷, du merveilleux pouvoir de la lyre d'Amphion. Ainsi, la poésie épique nous offre divers traits qui reparaitront, plus ou moins transformés, dans la légende postérieure, mais rien ne prouve qu'avant le drame attique une œuvre littéraire eût déjà présenté l'histoire sous

1. *Od.*, XI, 260 sq.

2. V. 263 : οἱ πρόωτοι Θήβης ἕδος ἔκτισαν ἑπταπόλοιο. Sur la manière dont on a cherché à concilier ce trait avec la légende de Cadmos, v. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 114.

3. PAUS., II, 6, 4 (v. JAHN, *Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 65-66, et C. ROBERT, *l. c.*) Epopeus semble avoir été, à l'origine, identique à Zeus.

4. KINKEL, *Ep. Gr. fragm.*, p. 18. Antiope qui, chez Homère et chez Asios, était donnée comme fille du fleuve Asopos, devient, dans les *Cypria*, fille de Lycourgos. Plus tard, Lycos (forme abrégée de Lycourgos) deviendra son oncle, et on lui donnera pour père Nycteus, l'autre fils d'Hyrieus. (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 115 ; cf. JAHN, p. 66).

5. STEPH. BYZ., p. 651, 17. Hyrieus, éponyme d'Hyria, passait peut-être déjà chez Hésiode pour le grand-père d'Antiope (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 115). D'après APD., *Bibl.*, III, 5, 5, Nycteus et Lycos s'étaient installés à Hyrie lorsqu'ils quittèrent Euboia après le meurtre de Phlégyas. Je suis le texte et l'interprétation de FRAZER, *Apd.*, I, p. 336 et n. 1. C. ROBERT (*o. c.*, p. 116 et n. 1), qui adopte un texte différent, comprend que Nycteus et Lycos quittèrent Hyrie pour Thèbes après le meurtre de Phlégyas. Euripide (F. 180) parle d'Hysies, qui était située, non plus sur l'Euripe, mais près du Cithéron. Hysies était considérée comme une colonie d'Hyrie, fondation de Nycteus, père d'Antiope (STEPH. BYZ., *l. c.*, et STRAB., IX, p. 404). Dès l'antiquité, on assimilait parfois Hyrie et Hysies (STRAB. *l. c.* ; cf. JAHN, *a. c.*, p. 67 n. 3) opinion qui paraît insoutenable (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 115 n. 1).

6. HES., F. 133.

7. PAUS., IX, 5, 8 (*Ep. Gr. fragm.*, 12, KINKEL) ; cf. JAHN, *a. c.*, p. 66 ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 118.

la forme qu'Euripide devait illustrer. Ce dernier a repris, avec son *Antiope*, le thème si pathétique déjà utilisé par lui dans *Mélanippe enchaînée* et *Hypsipyle* ¹, et sur lequel reposait aussi la *Tyrô* de Sophocle ², le thème de la mère persécutée et sauvée des tourments ou de la mort par ses enfants qui la reconnaissent.

Antiope, représentée entre 411 et 408 ³, passait pour une des meilleures tragédies d'Euripide ⁴ et a longtemps joui d'une grande célébrité. Platon s'est souvenu, dans le *Gorgias* ⁵, de cette œuvre dont les émouvantes péripéties n'excluaient pas la discussion philosophique, et où se trouvait abordée une question qui n'a jamais cessé de passionner les hautes intelligences, la valeur comparée de la vie active et de la vie contemplative, le débat séculaire du réel et de l'idéal ⁶. Pacuvius avait donné du drame une adaptation fort exacte ⁷ qui prolongea dans le monde romain la fortune de l'original grec ⁸. D'autres écrivains latins font allusion à la pièce ou s'en inspirent ⁹. Enfin, plusieurs mythographes nous ont conservé la matière de la tragédie ¹⁰, et l'on en

1. SCHAAL, *De Eurip. Antiopa*, p. 51. H. WEIL, *Etudes sur le Drame antique* (p. 236-37), compare aussi fort justement le sujet à celui d'*Ion*. « Dans l'*Ion*, on tremble pour une mère qui va empoisonner un fils qu'elle ne connaît pas, pour un fils qui va, inconsciemment, commettre un parricide... Dans *Antiope*, les fils, en refusant un asile à l'étrangère qui est leur mère, l'exposent à la mort la plus affreuse et vont, sans le savoir, se rendre coupables d'un parricide ». Cf. DECHARME, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 252 sq.

2. V. GRAF, *D. Antiope*, p. 16, 25, 28, qui suggère que la légende de Tyrô a peut-être exercé une certaine influence sur le développement de celle d'*Antiope*.

3. WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 148. SCHAAL, *o. c.*, (p. 52) croit qu'Euripide, sur le point de quitter Athènes, faisait sa propre apologie en présentant, par la bouche d'Amphion, la défense de la vie contemplative ; la tragédie aurait été donnée en 408, en même temps qu'*Oreste*. Contre cette dernière date et cette connexion, v. C. ROBERT, *Oid.*, II, p. 133, n. 1.

4. Scol. AR., *Gren.*, 53.

5. *Gorg.*, 484 C à 489 E. Cf. SCHAAL, *o. c.*, p. 21 sq.

6. SCHAAL, p. 23 ; WECKLEIN, *Philol.*, 1923, p. 58.

7. CIC., *De Fin.*, I, 2, 4. Ce texte prouve, d'ailleurs, que l'*Antiope* d'Euripide était aussi très goûtée à Rome ; v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 281 sq. Selon RIBBECK (*l. c.*, et p. 149), en qualifiant la *Médée* d'Ennius et l'*Antiope* de Pacuvius de *fabellas latinæ ad verbum e Graecis expressas*, Cicéron veut simplement faire ressortir que rien n'avait été modifié dans l'économie des pièces ; mais les poètes latins n'avaient pas renoncé à une certaine liberté d'expression. Ennius n'a pas écrit de tragédie sur ce sujet ; v. *infr.*, n. 10.

8. Il ressort de PERSE, I, 77 sq., que l'*Antiope* de Pacuvius était encore en vogue à Rome dans la seconde moitié du premier siècle ap. J.-C. Sur la prédilection de l'acteur Rupilius pour *Antiope*, v. CIC. *De Off.*, I, 31.

9. CIC., *ad Her.*, II, 27, 43 ; *De Inv.*, I, 50, 94 ; *De Or.*, II, 37, 155 ; *De Rep.*, I, 18, 30. VIRG., *Egl.*, II, 25 ; HOR., *Ep.*, I, 18, 39 sq. ; PROPERCE, IV, 14, 11 sq.

10. HYG., *f.* 8 (et aussi quelques traits de la *f.* 7) ; Hygin cite Euripide dans son titre où, d'ailleurs, Ennius doit être remplacé par Pacuvius (v. WELCKER, *Griech. Trag.*, II, p. 812 ; RIBBECK *o. c.*, p. 281, et GRAF, *o. c.*, p. 29-30) ; APD., *Bibl.*, III, 5, 5 ; Scol. APOL. RHOD., IV, 1090. On trouvera dans GRAF (*o. c.*, p. 31-33) et TACCONE (*Riv. di Filol.*, 1905, p. 37-39) un tableau synoptique des trois récits. Hygin et le scoliaste d'Apollonius s'accordent davantage entre eux qu'avec Apollodore et paraissent, dans l'ensemble, plus proches que lui d'Euripide. Sur le détail des ressemblances et des différences dans ces trois récits, sur la manière dont ces auteurs ont pu modifier les données d'Euripide, y mêler des traits personnels ou des détails empruntés à d'autres sources, v. GRAF, p. 35 sq., et TACCONE, p. 41 sq. Cf. WECKLEIN (*a. c.*, p. 53 et 55) qui admet que les trois récits proviennent d'une *hypothèse*.

possédait déjà des fragments assez nombreux ¹ quand un papyrus découvert à Gurob, en 1889, a rendu une centaine de vers appartenant à la scène finale ². *Antiope* est peut-être la mieux connue des tragédies perdues d'Euripide, celle dont on restitue le dessin avec le plus de sûreté ³.

La belle Antiope, surprise par Zeus ⁴, avait conçu un fruit de cet amour. Elle quitta sa famille pour échapper au courroux de son père Nycteus ⁵, et fut recueillie par Epopeus de Sicyone qui l'épousa ⁶. Nycteus mourut bientôt de chagrin et de dépit ⁷, laissant à son frère Lycos le soin de sa vengeance. Celui-ci s'empara de Sicyone ⁸, tua Epopeus et ramena Antiope captive. C'est pendant ce triste retour que la malheureuse mit au monde deux jumeaux qu'elle dut abandonner dans la solitude du Cithéron ⁹. Recueillis et adoptés par un pâtre, les en-

1. NAUCK, F. 179-227. Les 16 fragments de Pacuvius sont aussi d'un précieux secours. V. RIBBECK, *o. c.*, p. 281 sq.

2. *Hermathena*, n° 17 (1891) p. 38 sq.; *Cunningham Memoirs*, n° 8 (1891). V. *infr.*, p. 303, n. 3.

3. De nombreuses études ont été consacrées à l'*Antiope* d'Euripide : WELCKER, *Griech. Trag.*, II, p. 811 sq.; HARTUNG, *Eur. restitutus*, II, p. 415 sq.; WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 661; WEIL, *Journal gén. de l'Inst. Publ.*, XVI, 1847, n° 83 et 84. Travail repris dans les *Etudes sur le Drame ant.*, p. 213 sq. V. encore, du même auteur, *Rev. Et. Gr.*, II, 1889, p. 331-34 et III, 1890, p. 480; *Journ. des Savants*, 1891, p. 528-40. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 65-105; RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 281 sq.; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1878, p. 170 sq.; DILTHEY, *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 43 sq.; E. GRAF, *Die Antiope bis auf Eur.*, Diss. Halle, 1884; VOGEL, *Scen. Eur. Trag.*, p. 59 sq.; A. TACCONE, *Rivista di Filologia*, XXXIII, 1905, p. 32 sq.; 225 sq.; H. SCHAAL, *De Eur. Antiope*, Diss. Berlin, 1914; WECKLEIN, *Philologus*, LXXIX, 1923, p. 51 sq. Je n'ai pas eu connaissance du travail de JAHNE, *Die Antiope des Eur.*, Landskron, 1880.

4. Métamorphosé en satire dit, seul des trois mythographes principaux, le scoliste d'Apollonius. Le détail provient certainement d'Euripide; v. F. 210. Cf. JO, MALA-LAS, p. 49, et PAC., *Inc. f.* F. LXX.

5. V. *supr.*, p. 291, n. 4. La paternité de Nycteus est bien établie depuis Euripide. V. PROR., I, 4, 5 : *Antiope formam Nycteidōs*. Selon WELCKER (p. 814), Nycteus était roi d'Hysies; c'est une déduction assez logique du F. 180 qui paraît bien relatif à la naissance d'Antiope dans cette localité (cf. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 116. Ce F. 180 appartenait, d'après GRAF, p. 73, soit au prologue, soit au récit d'Antiope). Weil dit pourtant (*Dr. ant.*, p. 216-17) que Nycteus était roi de Thèbes et qu'Hysies était simplement sa résidence avant qu'il eût été appelé au trône de Thèbes. Je pense que Weil a été amené à cette théorie contraire au témoignage d'APOLLODORE (*Bibl.*, III, 5, 5, où Lycos est celui des deux frères qui s'empare du pouvoir à Thèbes) à cause du détail fourni par HYGIN (*f.* 8) que Nycteus mourant de chagrin, laissa le trône à Lycos avec le soin de sa vengeance. Puisque Lycos, chez Euripide, est roi de Thèbes, c'est la royauté sur Thèbes qu'il aurait héritée de son frère. Mais ce trait de l'héritage est probablement une invention du fabuliste qui est seul à le rapporter (GRAF, p. 35). Ou bien, il faudrait entendre que Nycteus laissa à son frère le petit royaume d'Hysies.

6. Selon le scol. d'Apollonius et Apollodore, Antiope s'enfuit jusqu'à Sicyone. D'après HYGIN, Epopeus, l'ayant rencontrée par hasard, la ramena avec lui à Sicyone. Les Sicyoniens avaient élevé une statue à Antiope (PAUS., II, 10, 4); sur les relations entre la Béotie et Sicyone que dénote cette légende, v. JAHN., *a. c.*, p. 68-69. Le scol. d'Apollonius ne parle pas d'un mariage régulier entre Antiope et Epopeus.

7. *Ἐκυτόν φονεύει* lisons-nous chez le scoliste d'Apollonius dont ce doit être une libre invention (GRAF, p. 36; TACCONE, p. 45).

8. *Sicyonem venit* dit simplement HYGIN, *f.* 8.

9. HYGIN et le scol. d'Apollonius ne parlent que du Cithéron; ἐν Ἐλευθεραῖς, précise Apollodore, en plus grande conformité avec EURIPIDE, F. 179; cf. PAUS., I, 38, 9. Le scol. d'Apollonius place la naissance au moment où Antiope s'enfuyait de la maison pa-

fants grandirent auprès de celui qu'il considéraient comme leur père, tandis que l'infortunée Antiope menait auprès de Lycos et de sa femme, la jalouse Dircé, une longue vie de douleurs¹. La tragédie d'Euripide s'ouvrait au moment où l'épreuve allait s'achever dans une crise dernière, prélude de la reconnaissance, du châtimement des coupables, et du bonheur enfin accordé par Zeus à Antiope et à ses enfants.

Était-ce une divinité ou un simple mortel qui était chargé du prologue ? La question a été très discutée et l'on se prononce, généralement, en faveur d'une divinité, soit Hermès², soit Dionysos³. Toutefois, il nous semble plus probable qu'Euripide avait eu recours au berger, le père nourricier des enfants qui devait, plus tard, procurer la reconnaissance⁴. Le vieillard, sans doute, ne savait pas dans le détail tous les événements que nous venons de rappeler⁵, mais son récit était complété ultérieurement par les confidences d'Antiope, confidences qui, par contre, eussent risqué de faire double emploi avec un exposé complet, tel qu'aurait dû le présenter un dieu au courant de tout le passé⁶. Après avoir dit qui il était, et précisé que son habitation, devant laquelle allait se dérouler le drame,⁷ se trouvait au voisinage d'Cénoé et d'Eleuthères⁸, le berger parlait de ses fils d'adoption

ternelle ; mais la version d'Hygin et d'Apollodore que nous suivons ici était, à coup sûr, celle d'Euripide. V. F. 207 ; cf. PAUS., II, 6, 3. Sur les raisons de cette modification apportée par le scoliaste, v. DILTHEY, p. 50, n. 36.

1. Bien que Wecklein le nie encore (2^e a. c., p. 67), il semble bien que Dircé était jalouse de la beauté d'Antiope, et qu'elle soupçonnait peut-être son mari de complaisances secrètes. V. J. MALALAS, p. 47, et HYG., f. 7. On verra qu'un fragment paraît se rattacher à la jalousie amoureuse de Dircé. Cf. WEIL, *Dr. ant.*, p. 228 sq., et GRAF, p. 60 sq., 86, et 95.

2. Welcker, Hartung, Wagner, Jahn, Weil (1847). Dans la *Rev. Et. Gr.*, 1889, Weil ne propose plus Hermès, mais tient toujours pour une divinité. Contre l'hypothèse d'Hermès *προλογίζων*, v. les objections très fortes de TACCONE (p. 55) et de SCHAAL (p. 4).

3. Cette hypothèse, suggérée incidemment par RIBBECK, p. 284, a été développée par TACCONE, p. 54 sq. Eleuthères était un centre important du culte de Dionysos (cf. JAHN, p. 69-72), et la tragédie se déroulait pendant les fêtes du dieu. On peut ainsi conserver, dans le F. 181, la leçon *κτλῆσσε* qui est celle du manuscrit (v. *infr.*, p. 295, n. 1).

4. Le pâtre *προλογίζων* est la doctrine de Ribbeck, Wecklein, Graf, Schaal. Id. v. ARNIM, *Suppl. Eurip.*, p. 11, n. 1. Le F. 179 ne saurait guère convenir qu'au berger (cf. *Andr.*, 16), et il y a toute raison de croire que le prologue de Pacuvius était dit également par le pâtre (v. PAC., *Inc. f. F. I* ; cf. RIBBECK, p. 284).

5. C'est là, précisément, l'objection que l'on fait à l'hypothèse du pâtre *προλογίζων* (WEIL, *Rev. Et. Gr.*, II, 1889, p. 331 et TACCONE, p. 50) ; mais cette objection est loin d'être décisive, comme le montre la suite de notre texte. Le vieillard ne connaît pas la filiation de Zeus ; c'est Antiope qui, plus tard, révélera la chose elle-même (v. SCHAAL, p. 6).

6. WECKLEIN 1^{er} a. c., p. 173-74 ; SCHAAL, p. 5.

7. Quelques auteurs admettent, avec raison croyons-nous, l'identité entre la demeure du *βουκόλος* et la grotte où avaient été exposés les enfants. V. SCHAAL, p. 60 et WECKLEIN 2^e a. c., p. 55. Que le décor de fond était constitué par des rochers, c'est ce que prouve le F. III de Pacuvius, le cratère de Palazzolo et, surtout, le v. 19 du papyrus Flinders-Petrie. Cf. WILAMOWITZ, *Aisch.*, *Interpret.*, p. 10.

8. F. 179. Cette indication de lieu ne peut appartenir qu'au prologue (v. *Andr.*, v. 16 et GRAF, p. 72). La tragédie était localisée entre Eleuthères et Cénoé, en territoire thébain (v. SCHAAL, p. 7). Weil a eu tort de placer ce fragment dans la scène entre le pâtre et Dircé (*Dr. ant.*, p. 228).

il racontait comment il les avait trouvés et pourquoi il les avait appelés Amphion et Zéthos ¹.

On a pensé ² qu'à la suite de ce monologue Amphion survenait, portant la lyre, don d'Hermès ³, qu'il échangeait quelques paroles avec le pâtre ⁴, et qu'il exécutait une monodie, sorte d'hymne cosmogonique ⁵ dont les accents inspirés attiraient bientôt le chœur ⁶. Il nous semble plus juste d'admettre, avec la majorité des savants ⁷, que le chœur, amené par le désir de célébrer les fêtes de Dionysos sur le Cithéron ⁸, apparaissait, comme dans les *Bacchantes*, tout de suite après le mono-

1. F. 181 et 182. Ces étymologies plus ou moins fantaisistes sont bien dans le goût des tragiques: v. *Prom.* 85, (Προμηθεύς-προμηθεύς), *Ag.*, 666, (Ἑλένη-ἐλένηος) et 1034 (Ἀπόλλων-ἀπόλλων); *Aj.*, 430, (Ἀίας-αἰαῖ) et 574 (Εὐρυσάκης-εὐρύ σάκος). Pour Euripide, v. les exemples donnés par DECHARME (*o. c.*, p. 57, et n. 3) auxquels il convient d'ajouter: Ἀρχέμορος-ἀρχή... (τοῦ μόρου), *Hyps.*, f. 60, v. 77; cf. v. 107 (v. ARNIM). D'après Hygin et Apollodore, c'est le pâtre qui donne ces noms aux enfants. Dans la leçon originale du F. 181, on lit κίχλησκει. Selon l'attribution que l'on faisait du prologue, on y a vu, soit le rappel par la divinité de l'ordre jadis donné de nommer les jumeaux Amphion et Zéthos, soit le rappel fait par le pâtre de l'ordre reçu jadis de les nommer ainsi. Certains auteurs ont corrigé en κίχλησκει, le dieu προλογίζων rappelant alors l'initiative du pâtre, ou de la mère, ou bien le pâtre προλογίζων rappelant la dénomination choisie par la mère. Ces deux dernières éventualités seraient, d'ailleurs, difficiles à concilier avec les témoignages d'Hygin et d'Apollodore mentionnés ci-dessus. La solution de beaucoup préférable me paraît être celle de Wecklein, Graf et Schaal qui lisent: κίχλησκει. — Que le pâtre soit ou ne soit pas l'auteur des noms, le plus naturel est de supposer qu'il avait été témoin des circonstances de la naissance des enfants, et qu'il avait au moins aperçu leur mère. SCHAAL, (p. 3 et 6) et WECKLEIN (2^e a. c., p. 55-56) estiment qu'il avait reçu les nouveau-nés des mains d'Antiope elle-même (cf. *Scol. Apoll.*: ἐξέθηκεν παρὰ βουκόλῳ τινί). Il ne faudrait donc pas prendre au pied de la lettre l'indication de PAUSANIAS (I, 38, 9) et de DION CHRYSOSTOME (XV, 9 p. 448 R) qui disent que le berger avait trouvé les enfants. TACCONE, s'appuyant sur ces derniers textes, pense que le pâtre ne s'était pas rencontré avec Antiope, mais, qu'ayant eu connaissance de son passage dans le pays, il avait eu l'idée d'un rapport probable entre la malheureuse et les deux abandonnés (TACCONE, p. 53-54. *Id.*, GRAF, p. 73). WECKLEIN (1^{er} a. c., p. 173) et GRAF (p. 73) attribuent le F. 219 au prologue, et croient que le vieux berger y examinait l'opportunité de révéler sans plus tarder aux enfants ce qu'ils savaient de leur naissance, mais qu'il remettait encore cette révélation. D'après WELCKER, p. 825, HARTUNG, p. 426, WAGNER, p. 669, RIBBECK, p. 297, ce F. 219 serait une excuse donnée plus tard par le pâtre d'avoir gardé si longtemps son secret. V. théorie analogue de WEIL, *Dr. ant.*, p. 230. Selon TACCONE, p. 53, il expliquait par là pourquoi il n'avait pas cru devoir révéler plus tôt ce qui n'était d'abord qu'un simple soupçon. SCHAAL, p. 14, a rapporté ce fragment à la dispute entre les deux frères et y a reconnu une imputation de Zéthos contre l'éloquence. WECKLEIN (2^e a. c., p. 55-56) a rejeté cette interprétation en faisant observer qu'Amphion, dans la querelle, n'était nullement présenté en défenseur de la rhétorique.

2. SCHAAL, p. 7 sq.

3. V. TACCONE, p. 233, n. 1.

4. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 56.

5. *Inc. f.*, F. 1023. Cf. PROBUS in *Verg. Ecl.*, VI, 31 = F. 225; PHIL., *Imag.*, I, 10.

6. Dans ce cas, Amphion eût été, ensuite, auditeur muet de la parodos. V. GRAF, p. 77.

7. WELCKER, p. 816; WAGNER, p. 662; WEIL, *Dr. ant.*, p. 218; JAHN, p. 74; RIBBECK, p. 285; GRAF, p. 78; TACCONE, p. 59. C'était aussi la théorie primitive de WECKLEIN, 1^{er} a. c., p. 174.

8. WECKLEIN (*l. c.*), et TACCONE, (p. 61-62) pensent qu'il s'agissait des triétés dionysiaques. V. là contre GRAF, p. 76. Peut-être conviendrait-il de placer ici la F. 203, le chœur disant qu'il a vu le βουκόλος qui, en ce jour de fête, ornait la statue du dieu. WECKLEIN (2^e a. c., p. 63) attribue aussi le fragment au chœur, mais dans la scène avec Dirce. WEIL (*Dr. ant.*, p. 217) y voyait une indication donnée par Hermès dans le prologue.

logue initial, et chantait d'abord les louanges du dieu ¹. Puis, découvrant ² ou voyant apparaître ³ Amphion, sa curiosité était puissamment éveillée par un objet nouveau pour lui, par l'instrument dont quelques accords avaient peut-être fait écho à ses paroles ⁴. Il interrogeait Amphion sur la lyre, et les premières réponses du musicien étaient faites sur un mode plaisamment énigmatique ⁵. Le jeune homme racontait ensuite l'invention de la lyre par le fils de Maia, comment celui-ci avait apaisé, grâce à cette trouvaille, la colère causée à Apollon par le rapt de ses bœufs ⁶, et comment lui-même avait reçu ce présent d'Hermès ⁷. Il donnait enfin, semble-t-il, un spécimen de son talent en chantant soit l'hymne cosmogonique cité plus haut ⁸, soit, tout simplement, un hymne religieux en l'honneur de Dionysos ⁹.

C'est alors que survenait Zéthos ¹⁰, et qu'éclatait entre les deux frères la dispute si célèbre dont on peut suivre encore très bien la marche

1. WEIL, *Dr. ant.*, p. 218 ; GRAF, p. 77. On a souvent admis, d'après le scol. d'*Hippolyte*, v. 58, que le chœur d'*Antiope* était composé de vieillards Thébains. Mais il est difficile de concilier cette qualité de citoyens de Thèbes avec le fait que, dans l'exodos (Pap. FLINDERS-PETRIE, v. 17, v. ARNIM), le chœur ne reconnaît le roi de Thèbes qu'à ses vêtements et à ses insignes. Il faudrait donc au moins croire à une inexactitude du scoliaste, les vieillards étant *Béotiens* et d'un canton reculé de la Béotie (WEIL, *J. des Sav.*, p. 532). D'autre part, citant la tragédie de Pacuvius dont il reproduit un curieux passage (F. IV), CICÉRON (*De Div.*, II, 64) désigne le chœur par *Attici*. Orelli avait proposé la correction *Astici*, admise par RIBBECK, p. 285, WECKLEIN, 1^{er} a. c., p. 174, GRAF, p. 75, correction qui accordait le témoignage de Cicéron avec celui du scoliaste d'Euripide. Mais cette correction a été repoussée par TACCONE, p. 60 sq., SCHAAL, p. 7 et WECKLEIN, 2^e a. c., p. 57. Comme Weil déjà l'estimait possible (*J. des Sav.*, p. 532), le chœur serait composé de vieillards athéniens qui avaient franchi la frontière, et passé sur le territoire thébain pour participer aux fêtes de Dionysos. Pour les explications à l'erreur du scoliaste d'*Hippolyte*, v. TACCONE, et WECKLEIN (2^e a. c.) l. c.

2. WECKLEIN 1^{er} a. c., p. 175, qui suppose Amphion assis devant le logis rustique.

3. WEIL, *Dr. ant.*, p. 218 ; GRAF, p. 78.

4. SCHAAL, p. 9.

5. V. Pacuvius F. IV, où Amphion présente ainsi sa lyre : « C'est une habitante des champs, se traînant sur quatre pieds tout près du sol, à l'enveloppe dure, à la tête petite, au cou de serpent, à l'aspect formidable ; éventrée, inanimée, elle rend des accents animés » (WEIL, *Dr. ant.*, p. 218). Il est très probable qu'ici Euripide s'était souvenu de scène des *Ἰγνυρταί* de Sophocle, entre Cylléné et les satyres, au sujet de la lyre fabriquée par Hermès, v. 276 sq. V. SCHAAL, p. 8 et WECKLEIN, 2^e a. c., p. 57. Cf. ALLÈGRE, *Rev. Et. Anc.*, XV, 1913, p. 255, n. 1.

6. F. 190 (Graf et Wecklein).

7. APD., *Bibl.*, III, 5, 5 ; pap. Flinders-Petrie, (v. 70, v. ARNIM). SCHAAL (p. 8-9) et WECKLEIN (2^e a. c., p. 58) placent également ici les F. 191 et 192 qu'on rattache, généralement, à la dispute entre les deux frères. V. aussi, déjà, RIBBECK, p. 192. Euripide, fait observer SCHAAL (p. 9), avait relevé le début d'*Antiope*, par cet épisode de la lyre, comme il avait fait celui d'*Andromède* par le chant d'Echo et celui d'*Hypsipyle* par le jeu des castagnettes destiné à amuser un enfant.

8. WEIL, *Dr. ant.*, p. 218. Taccone supprime ce chant d'Amphion (p. 226), et place les considérations cosmogoniques, auxquelles il rattache le F. 195 et le F. inc. f. 941, à la fin de la dispute avec Zéthos (p. 234-35).

9. RIBBECK, p. 292.

10. *Premier épisode*. WELCKER (p. 816 sq.) et WEIL (*Dr. ant.*, p. 219) placent l'arrivée d'*Antiope* avant la discussion entre les deux frères. Cette théorie est justement abandonnée, et Weil lui-même en a senti l'inconvénient (o. c., p. 226). Quel que fût pour les Athéniens l'intérêt du débat, il eût paru bien froid après la scène si pathétique de la fugitive, et il eût marqué dans l'action désormais engagée un fâcheux ralentissement.

grâce aux nombreux fragments et aux allusions des auteurs anciens¹.

Zéthos, à qui son frère refusait peut-être de l'accompagner à la chasse², reprochait vivement à Amphion de s'adonner à un art contemplatif, et le débat prenait vite le tour d'une controverse d'idées, d'un véritable *ἀγὼν σοφίας*³. Euripide ne marquait pas seulement un contraste entre deux caractères ; il affrontait deux époques, deux conceptions différentes de la vie. Zéthos avait la rudesse des Marathônomques ; il incarnait le goût de l'action, la défiance envers les choses de l'esprit dont le souci entraînait, selon lui, à la mollesse, à l'oubli des devoirs virils. On sait que Platon s'est inspiré de ses arguments lorsque, dans le *Gorgias*, il montre Calliclès reprochant à Socrate son amour invétéré de la philosophie⁴. En face de cette doctrine un peu étroite et simpliste, Amphion représente les goûts d'une génération plus instruite, plus raffinée et, en particulier, les goûts d'Euripide lui-même, car il est manifestement le porte-parole du poète⁵. Ce qu'il défendait avec la musique, c'était la culture, la réflexion, l'intelligence qui, prouvait-il fort bien, n'est nullement opposée à l'action mais la guide, au contraire, et la rend féconde. Son point de vue si relevé eût pu trouver une expression exacte dans la fameuse formule de Périclès : *φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας*⁶.

Euripide, qui a toujours eu du penchant pour ces joutes dialectiques, n'avait probablement rien écrit qui ait eu, en même temps

1. PLAT., *Gorg.*, 484 C sq. ; D. CHRYS., *Or.*, 73, 10 ; CIC., *De Inv.*, I, 50, 94 ; *ad Her.*, II, 27, 43 ; *De Or.*, II, 37, 155 ; *De Rep.*, I, 18, 30.

2. On accepte généralement ce détail, d'après HOR., *Ep.*, I, 18, 40. Schaal le conteste (p. 11) ; Wecklein dit (2^e a. c., p. 58) que Zéthos, à ce moment, revenait du travail.

3. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 51 ; *ἄμειλλον ἢ ἀγὼν λόγων* dit SCHAAL, p. 10 et n. 2. Cicéron reproche à cette discussion, partie de la musique, d'avoir changé d'objet (*De Inv.*, et *ad Her.*, l. c. : *verendum est, ne de alia re dicatur, cum alia de re controversia sit... uti apud Pacuvium Zethi cum Amphione, quorum controversia de musica inducta est, disputatio in sapientiae rationem et virtutis utilitatem consumitur*). Ce reproche, écrit WEIL (*Dr., ant.*, p. 241), « ne serait pas venu à l'esprit d'un Grec, et surtout d'un Grec de l'époque d'Euripide... la musique embrassait tout ce que les Muses, d'abord les patronnes des poètes musiciens, avaient vu, avec le progrès intellectuel de la nation, entrer successivement dans le domaine de leur patronage divin »... Pour Euripide « la lyre est le symbole de toutes les acquisitions dont s'est enrichi l'esprit de l'homme éveillé jadis par les sons cadencés de l'instrument harmonieux ». Cf. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 58 n. 5.

4. PLAT., *Gorg.*, 484, C-E ; 485 A, E ; 486, B, C ; 488 D ; 489 E.-V., sur le détail des correspondances, SCHAAL, p. 21 sq. ; cf. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 59.

5. Tous les critiques ont souligné ce point de vue. Cf. *supr.*, p. 292, n. 3. Weil écrit (*Dr. ant.*, p. 240 sq.) à propos de ce conflit entre Amphion et Zéthos : « L'un est élève des philosophes... l'autre n'a jamais voulu entendre que les vieillards de Marathon... Euripide, en opposant, dans les fils d'Antiope, les principes de la vieille société à celui de l'éducation moderne, a traité le sujet qui fait le fond des *Nuées* d'Aristophane, qui paraît quelque part dans presque toutes les pièces de ce poète, et auquel il avait consacré les *Détaliens* que nous ne possédons plus. Mais Aristophane est le champion du bon vieux temps... Euripide, au contraire, peint en beau les disciples des philosophes, les organes de l'esprit nouveau parmi lesquels il brille lui-même ; il donne les rôles ingrats aux représentants de l'esprit qu'il combat, et le dénouement de notre tragédie est le triomphe de la musique, enfin de la culture de l'esprit qui monte sur le trône par l'ordre des dieux mêmes ». Id., *J. des Sav.*, p. 539.

6. THUC., II, 40. V. SCHAAL, p. 10.

qu'un intérêt plus vif pour les Athéniens, une portée plus générale. Chacun des interlocuteurs exposait ses idées dans un discours suivi, une *ῥῆσις*¹, Zéthos procédant d'abord à son réquisitoire, et Amphion y répondant² sans doute avec plus de détail, puisqu'il exprimait les sentiments chers au poète et puisque, s'il cédait finalement à son frère, il devait sortir du débat moralement vainqueur³.

Après un chant choral qui célébrait peut-être un héros de l'action et un héros de la pensée⁴, les deux jeunes gens qui avaient reparu sur le théâtre⁵ voyaient arriver soudain une femme d'aspect sordide⁶.

1. PLAT., *Gorg.*, 506 B ; WEIL (*Dr. ant.*, p. 222) RIBBECK (p. 286) GRAF (p. 79) admettent que le débat s'engageait par une stychomythie. Taccone en doute (p. 227, n. 1). Schaal déclare de son côté (p. 18) ne voir aucune trace de stychomythie, mais il pense que, après les longs discours, il y avait des répliques plus brèves et que des réflexions du chœur se mêlaient à la discussion. C'est ainsi qu'il voit dans le F. 206 une restriction du chœur à l'éloge de la rhétorique fait par Amphion, et le F. 220 serait, d'après lui, une approbation de Zéthos, à cet avertissement du chœur. Notons que, dans ce même F. 206, RIBBECK (p. 291) reconnaissait une réflexion du vieux père intervenant à la fin du débat pour mettre l'action au-dessus de la parole trop exclusivement louée par Amphion. WECKLEIN (p. 178 et p. 62) et GRAF (p. 82) attribuent le fragment à Antiope, dans la scène où elle essayait de convaincre ses enfants de la vérité de son commerce avec Zeus. TACCONI (p. 245) en fait une recommandation d'Antiope à Amphion, après que les deux jeunes gens ont sauvé leur mère.

2. PLAT., *l. c.*

3. HOR., *Ep.*, I, 18, 42 sq. : *Fraternis cessisse probatur moribus Amphion*. V. HARTUNG, p. 423 ; JAHN, p. 76 ; GRAF, p. 80 ; TACCONI, p. 227 ; WECKLEIN, 2^e a. c., p. 61. Dans cette scène, on attribue généralement à Zéthos les F. 183-188. RIBBECK (p. 288) et WECKLEIN (p. 176 et 59-60) inclinent pourtant à placer le F. 183 dans la *ῥῆσις* d'Amphion à qui il semble en effet mieux convenir. Cependant, v. là contre TACCONI, p. 229 n. 1 : Arnim rattache encore au discours de Zéthos le F. 220, Schaal ce même F. 220 (v. *supr.* n. 1) et le F. 219 que tous les autres critiques laissent au père (v. *supr.*, p. 295, n. 1). À la réplique d'Amphion sont le plus souvent rattachés les F. 189-202. Mais le F. 190 semble appartenir plutôt au dialogue initial d'Amphion avec le chœur, et il en est peut-être de même des F. 191 et 192 (v. *supr.*, p. 296, n. 7). Par ailleurs, le F. 189 conviendrait au chœur aussi bien qu'à Amphion (v. WECKLEIN, p. 177 et 61). RIBBECK (p. 289) suivi par TACCONI (p. 233) place dans le discours d'Amphion le F. 213 que la plupart des auteurs attribuent, avec raison nous semble-t-il, à Dircé jalouse, et que Wecklein a voulu (p. 183 et 67) à tort croisons-nous, rapporter à Antigone. Wecklein penche (2^e a. c., p. 61) à attribuer le F. 220 à Amphion. Il va sans dire que, en dehors de ces divergences, presque chaque auteur range les fragments dans un ordre qui lui est propre. Les traductions données par Weil, dans ses *Etudes sur le Drame antique* sont rangées dans l'ordre suivant : pour Zéthos, 185, 186, 184, 187, 183, 188 ; pour Amphion, 199, 200, 201, 198, 196, 202, 193, 194 (numéros de Nauck). L'ordre adopté par v. ARNIM (*Suppl. Eurip.*, p. 11 sq.) est : pour Zéthos, 183, 185, 184, 186, 187, 188, 220 ; pour Amphion, 189, 192, 191, 195, 196, 197, 198, 193, 194, 199, 200, 201, 202. Dans la dernière étude consacrée à Antiope WECKLEIN (2^e a. c., p. 68) propose cette classification de tous les fragments de la tragédie : 179, 181, 182, 219, 1023 (225) 190, 192, 191, 184, 187, 186, 185, 188, 183, 196, 193, 194, 200, 198, 199, 201, 220, 202, 189, 197, 910 (?), 180, 207, 214, 210, 206, 208, 217, 204, 205, 218, 203, 209, 221, 222.

4. Hypothèse de TACCONI, p. 235 ; Schaal précise davantage (p. 23-24), et croit pouvoir retrouver des restes de ce stasimon dans les F. *inc. f.* 1028, et 910, ces derniers vers, si beaux, contenant sans doute l'éloge d'Anaxagore (cf. WILAMOWITZ, *Her.*, I, p. 26-27). L'hymne cosmogonique d'Amphion aurait été inspiré des théories d'Anaxagore qui était d'ailleurs, dans l'antiquité, le représentant par excellence du *θεωρητικός*. Schaal estime que tout ce qu'Amphion avait exalté pouvait être compris sous le terme général d'*ιστορίαι* qui est employé dans le F. 910. Cf. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 62.

5. Deuxième épisode. On ne peut, selon SCHAAL, p. 26, préciser le motif de la réapparition des jeunes gens. GRAF, p. 81 et TACCONI, p. 236, admettent qu'ils sortaient du logis du père, où ils étaient rentrés après leur débat afin de s'armer pour la chasse.

6. PAC., fr. XV : *inlucie corporis et coma proluxa, impena, conglomerata atque horrida*. Ces vers du poète latin étaient sans doute prononcés par le chœur à l'apparition d'An-

Profitant d'une occasion favorable ou merveilleusement aidée par Zeus ¹, Antiope, fuyant la terrible Dircé, « a dirigé ses pas vers cette montagne du Cithéron où l'attirent tant de chers et tristes souvenirs ² ». A la vue des beaux adolescents dont ses enfants, s'ils vivaient encore, devaient avoir l'âge et la stature, l'émotion redouble dans ce cœur assailli de pressentiments ³ et de regrets et, se jetant à leurs pieds, elle raconte toute sa douloureuse histoire ⁴, les amours de Zeus qui s'était approché d'elle sous la forme d'un satyre ⁵, son départ de la maison paternelle, son union avec Epopeus et la mort de celui-ci, l'abandon de ses enfants alors que Lycos la ramenait captive ⁶, puis sa vie misérable chez Dircé, dont elle a enduré tant de supplices ⁷, et la fuite angoissée qui vient de la porter vers ces lieux. L'accent de ces plaintes frémit encore dans un passage de Properce ⁸ : « Combien de fois Dircé a-t-elle brûlé les beaux cheveux de sa captive, a-t-elle porté sur sa figure délicate des mains impitoyables ! Combien de fois accablait-elle la pauvre esclave d'une tâche excessive ; refusait-elle à sa soif une vile goutte d'eau !... Libre enfin, elle court d'un pas timide vers les cimes du Cithéron ; il fait nuit ; la terre couverte de frimas offrait un triste gîte. Le moindre bruit l'effraye ; souvent, au vague bruissement des ondes de l'Asopos, elle croit entendre derrière elle le pas de sa maîtresse » ⁹.

L'affirmation d'Antiope qu'elle avait été victime d'un caprice amoureux de Zeus n'allait pas sans éveiller quelques doutes. L'un des deux frères, Amphion probablement, se refusait à croire que le plus grand des dieux se fût métamorphosé en satyre pour abuser d'une mortelle ¹⁰.

tiope. Nous ne pouvons accepter nil'affirmation de WELCKER (p. 818) que Zéthos seul répondait à Antiope, ni celle de SCHAAL (p. 25) que, dans toute la scène qui va suivre, Zéthos était un personnage muet. C'est particulièrement en la circonstance que, par son attitude et ses paroles, Zéthos devait justifier les épithètes de *durus* (PROP., l. c.) *severus* (HOR., l. c.) *trux* (SEN., *Her. Fur.*, 917).

1. APD., *Bibl.*, III, 5, 5 ; HYG., f. 7. Bon nombre d'auteurs acceptent pour Euripide le trait de cette intervention merveilleuse. Si Graf le repousse (p. 44-46) c'est, dit WECKLEIN (2^e a. c., p. 54, n. 2) sans raison suffisante. Cf. EUR., *Bacch.*, 447.

2. WEIL, *Dr. ant.*, p. 219.

3. Welckein est seul à croire (2^e a. c., p. 62 et 63) que la mère, à ce moment, reconnaissait ses enfants, mais que ceux-ci abusés par le silence du père et se considérant toujours comme ses fils, repoussaient la malheureuse. Il place à cet endroit le F. XIII de Pacuvius V. *infr.*, p. 303, n. 2.

4. WEIL (*Dr. ant.*, p. 220) compare très justement les plaintes d'Antiope à celles de Tyrô.

5. V. *supr.*, p. 293, n. 4.

6. F. 207.

7. PAC., f. V, VI, VII.

8. PROP., IV, 14, 13 sq. Sur le rapport de Properce avec Euripide, v. HARTUNG, p. 416, WEIL, *Dr. ant.*, p. 219, SCHAAL, p. 28.

9. WEIL, *Dr. ant.*, p. 219-220.

10. F. 210. Clément d'Alexandrie, qui rapporte ces vers, les attribue à Amphion. Son témoignage est accepté par la grande majorité des savants. GRAF (p. 81) pense que, à l'idée courante de Zeus, Amphion opposait la haute conception d'Anaxagore et prononçait les vers du F. *Inc. f.* 941, que Schneidewin a attribué à *Antiope*. V. NAUCK, F. 941 et 225. TACCONE (p. 240) à la suite de Hartung et de Welcker, rapporte encore le F. 210

Cependant, les souffrances de la malheureuse n'en étaient pas moins indéniables, et les plaintes qu'elle exhalait sur son triste destin et son esclavage¹ émouvaient Amphion de pitié². Zéthos, au contraire, restait insensible ; il repoussait durement la fugitive³ et entraînait son frère à la chasse, enlevant ainsi à Antiope son dernier espoir de salut⁴.

Sur ces entrefaites⁵, une rumeur soudaine emplissait la montagne,

à Zéthos. Il est vraisemblable qu'Antiope répondait, par les vers du F. 208, à l'objection que, si Zeus avait été son amant et le père de ses enfants, il ne l'aurait pas abandonnée dans l'infortune (WECKLEIN, p. 178 et 63 ; WEIL, *J. des Sav.*, p. 530). Les autres critiques, tout en attribuant le F. 208 à Antiope, n'y voient pas une réponse à une telle objection (v. par exemple, RIBBECK, p. 294). A la suite de Walckenaer, WELCKER (p. 818) et WAGNER (p. 663) plaçaient encore le F. 213 dans cette scène, et y voyaient aussi une réponse d'Antiope aux doutes émis sur son union avec Zeus. Matthiae a finement indiqué l'impossibilité d'une pareille interprétation : « *Mihi vero mirum videtur ullam unquam mulierem tam sui dissimilem fuisse ut deum vel hominem e potentioribus aliquem suos amplexus expetisse satietate aliarum mulierum etiam pulchriorum captum diceret* ». Cf. WEIL, *Dr. ant.*, p. 129 : « les femmes d'Euripide ne s'appellent pas elles-mêmes des morceaux peu friands, fût-ce en se comparant à une déesse ». Le F. 213 exprime plutôt comme on le verra (v. *infr.*, p. 301, n. 4) la jalousie de Dircé. L'interprétation de RIBBECK (p. 283) est inacceptable. Wecklein rattache aussi au plaidoyer d'Antiope essayant de convaincre les jeunes gens le F. 206, mais v. *supr.* p. 298 n. 1.

1. F. 204, 205, 217. Il est vrai que SCHAAL (p. 28) estime que le F. 217 pourrait revenir au chœur et que TACCONE (p. 243) le place, avec les F. 218 et 216, dans la scène postérieure où Dircé s'emparerait d'Antiope (v. *infr.*, p. 301, n. 6). WECKLEIN (2^e a. c., p. 63) voit dans le F. 218 une réflexion du chœur dans la présente scène.

2. PROP., IV, 14, 29 : *lacrimis Amphiona mollem experta* ; cf. PAC., F. inc. f. V (WECKLEIN, l. c.) et, peut-être, F. inc. f. VI et VII (RIBBECK, p. 294). TACCONE (p. 238) assigne à Amphion le F. 211, mais il conviendrait encore mieux au chœur (RIBBECK, p. 294 ; WECKLEIN, p. 178 et 62).

3. PROP., l. c. ; TACCONE (p. 239 sq.) rapporte à Zéthos, outre le F. 210 (v. *supr.*, p. 299, n. 10) les F. 212 (id. Weil, Wagner et Ribbeck), 209 (id. Wagner), 214 et 215. Ces F. 212, 214 et 215 sont, avec 213 et 216 (v. *supr.*, p. 299, n. 10, et 300, n. 1) ceux que WECKLEIN (p. 183 sq. et p. 67 sq.) rejette d'Antiope. (Id. SCHAAL, p. 50, en ce qui concerne 212, 214, 215). Il me semble pourtant que, comme le F. 213, le F. 214 pourrait bien convenir à Antiope, tous les malheurs de l'héroïne découlant de son union avec un dieu. Je garderais volontiers, aussi le F. 215 en adoptant l'interprétation de GRAF, p. 34.

4. JAHN (a. c., p. 77) interprétait le F. 220 comme une réflexion d'Antiope sur Amphion qui, malgré ses bons sentiments, se laissait fâcheusement influencer par son frère. Mais v. *supr.*, p. 298, n. 3. Après le départ des jeunes gens, TACCONE (p. 240) place un *χομμός* entre Antiope et le chœur. Hartung supposait (p. 425) que le vieux père avait assisté à la scène, qu'il avait reconnu dans l'infortunée la mère de ses fils d'adoption (id., déjà, WELCKER, p. 824 et, postérieurement, SCHAAL, p. 28), et qu'il abritait la malheureuse, tombée inanimée, dans sa cabane où ses gémissements la faisaient ensuite découvrir par les Bacchantes de Dircé. WEIL (*Dr. ant.*, p. 227) GRAF (p. 84) et TACCONE (p. 237 et 243) ne croient pas que le berger ait été présent. Sans quoi, fait-on observer, c'est à lui qu'Antiope eût adressé ses supplications. Mais cet argument n'est pas décisif car le père pouvait ne survenir qu'une fois la scène engagée et rester à la cantonade. Graf pense qu'Antiope repoussée, et peut-être inquiétée par les cris lointains des Bacchantes reprenait sa course errante (v. déjà JAHN, p. 77). Selon Weil, elle se réfugiait dans la grotte où elle avait jadis déposé ses enfants, et c'était là que le père la retrouvait, l'interrogeait et recevait ses confidences. C'est à ces confidences qu'il rattache le F. 207 (mais v. *supr.*, p. 299, n. 6). Quelques-unes des Bacchantes pouvaient découvrir la fugitive et, l'amener, avec le berger, devant leur maîtresse. Ou bien c'était le berger lui-même qui, après avoir rencontré Antiope, la ramenait sur le théâtre, et Dircé arrivait au milieu de leur entretien (V. *Dr. ant.*, l. c., et *J. des Sav.*, p. 530).

5. *Troisième épisode*, dont on a relevé le caractère bachique. V. WELCKEIN, 2^e a. c., p. 63. Dircé ne cherchait pas Antiope dont elle ignorait sans doute encore la fuite ; elle était amenée sur le Cithéron par des motifs religieux, et la rencontre était due au pur hasard ou à la volonté divine.

et l'on voyait apparaître Dircé à la tête d'une troupe de Bacchantes ¹ qui chantaient les louanges de Dionysos, la divinité qu'elles venaient célébrer sur le Cithéron ². La rencontre inopinée de la reine et de son esclave était l'occasion d'une scène pathétique ³. Transportée de rage contre la victime qui avait failli lui échapper, et toujours aveuglée par la jalousie ⁴, Dircé ordonnait aux Bacchantes de se saisir de l'infortunée et de lui infliger un terrible supplice ⁵. Antiope était brutalement entraînée malgré ses prières, les protestations du pâtre, et les appels du chœur à la pitié ⁶.

1. Les Bacchantes formaient un *παρχορήγημα* (v. scol. EUR., *Hipp.*, 67) comme les chasseurs qui accompagnent Hippolyte. Hartung compare aussi (p. 425) les pâtres de l'*Alexandros*.

2. HYG., f. 8. V. WEIL, *Dr. ant.*, p. 226; WECKLEIN, p. 174 et 63; GRAF, p. 76; TACCONE, p. 62. WECKLEIN (1^{er} a. c., l. c.) et TACCONE (l. c.) pensent qu'il s'agissait de célébrer les triétés dionysiaques, mais Graf rejette cette hypothèse, car, dit-il, les triétés n'étaient célébrées que par les femmes; or, ici, le *βουκόλος* y prend part. Cf. F. 203 que WECKLEIN (2^e a. c., p. 63) attribue à cette scène (mais v. aussi *supr.*, p. 295, n. 8). C'est à l'arrivée de Dircé et des Bacchantes que se rapporte, dans la pièce latine, le F. XII (RIBBECK, p. 295).

3. Diverses hypothèses ont été émises sur la manière dont était amenée cette rencontre. D'après WELCKER (p. 823) et TACCONE (p. 242), Antiope, surprise par cette brusque arrivée, n'avait pas le temps de quitter le théâtre. On a vu plus haut (p. 300, n. 4) l'opinion de Hartung et de Weil. Graf et Schaal renoncent à rien préciser sur ce point. Selon WECKLEIN (2^e a. c., p. 63-64) il n'y avait pas de rencontre sous les yeux des spectateurs. Dircé ne survenait qu'une fois Antiope éloignée, et, avertie par le pâtre (?) de sa présence dans le voisinage, elle s'élançait à la poursuite de la fugitive en faisant présager un terrible châtement.

4. Le trait de la jalousie donné par HYGIN, f. 7, PROP., l. c., IV, 15, 11, le scol. ST., *Théb.*, IV, 570, et une épigramme de Cyzique (*Anth. Pal.*, III, 7) est accepté notamment par WEIL (*Dr. ant.*, p. 228-29 et *Rev. Et. Gr.*, II, 1889, p. 333) JAHN (p. 77-78) GRAF (p. 60-65 et 86) et SCHAAL (p. 50). Weil a donné croyons-nous, la bonne interprétation du F. 213, paroles de Dircé : « On se lasse de tout. J'ai vu des hommes infidèles à la beauté, se laisser prendre à des charmes vulgaires. Tel qui a fait ses délices d'un repas exquis, rassasié, se jette avidement sur la nourriture la plus commune ». (Cf. *supr.*, p. 299, n. 10). WECKLEIN (p. 183 et 67) a rejeté le F. 213 et le motif de la jalousie, mais ses arguments ne sont pas très convaincants. Jahn a vu aussi dans le F. 212 des paroles de la jalouse Dircé, mais v. *supr.*, p. 300, n. 3. Graf considère le motif de la jalousie de Dircé comme une innovation d'Euripide (p. 64). Cependant, le trait pourrait dériver de la version où Antiope était donnée comme la première épouse de Lycos. Celui-ci l'aurait répudiée après l'attentat commis sur elle par Epopeus, et aurait alors épousé Dircé (V. HYGIN, f. 7, et JAHN, p. 77, n. 37) Il est vrai que C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 117, n. 6) considère cette dernière version comme postérieure.

5. PAC., *Inc. f.* F. IV (RIBBECK, p. 296). Vers dont GRAF (p. 87) situe l'équivalent grec un peu plus loin, après la vaine intervention du *βουκόλος*. Il est difficile de dire si Dircé ordonnait elle-même à ses suivantes de lier Antiope à un taureau furieux (WECKLEIN, p. 180 et 64; GRAF, p. 52, 85) ou si c'était là une idée des Bacchantes dompteuses de taureaux (EUR., *Bacch.*, 743. Cf. WEIL, *Dr. ant.*, p. 230). La première alternative nous semble préférable, comme expliquant mieux le châtement ultérieur. Selon GRAF (p. 96) de motif du ligotage à un taureau serait aussi une pathétique invention d'Euripide.

6. C'est ici que GRAF (p. 87) après RIBBECK (p. 296, n. 54) et JAHN (p. 78, n. 40) place le *θρήνος Ἀντιόπης* qui avait donné lieu à une expression proverbiale. WEIL (*Dr. ant.*, p. 230) fait du F. 209 un avertissement à Dircé par le pâtre ou par le chœur (v. théorie analogue, RIBBECK, p. 296, GRAF, p. 86, SCHAAL, p. 50 WECKLEIN, 2^e a. c., p. 64), et du F. 211 une lamentation du chœur à cet endroit. Mais v. *supr.*, p. 300, n. 2. Selon GRAF, p. 85, qui rapproche le F. XI de Pacuvius, le vieux berger avait été attiré par les cris des Bacchantes; saisi de compassion, il prenait la défense d'Antiope (Graf rapproche le F. X de Pacuvius) qu'il n'avait pas encore vue, et c'est par les injures adressées à la malheureuse par Dircé que le *βουκόλος* reconnaissait alors dans la fugitive la mère des enfants recueillis par lui. Il paraît évident qu'Amphion et Zéthos n'assistaient pas à la scène. Taccone, scul, a soutenu l'opinion contraire (p. 242), et il

Qu'il eût vu ou non Antiope jadis, lors de l'abandon de ses enfants ¹, le vieux berger, instruit des malheurs de la fugitive, soit par le récit qu'elle en avait fait aux jeunes gens, soit par les confidences qu'il avait lui-même reçues d'elle, avait dû déjà se convaincre qu'elle était bien la mère de ses fils d'adoption. Un heureux hasard ² ramenant ceux-ci juste à ce moment ³, il leur disait la certitude qui avait éclaté en lui ⁴, et les vaillants adolescents se précipitaient au secours de leur mère avec une ardeur décuplée par le remords d'avoir rejeté sa prière. Ils arrivaient assez tôt pour la préserver ⁵, et, dispersant la troupe sauvage, ils attachaient Dircé, malgré ses supplications ⁶, au taureau où les Bacchantes étaient sur le point de ligoter leur victime.

La délivrance d'Antiope et le supplice de Dircé étaient racontés par un messager ⁷. Amphion et Zéthos se retrouvaient ensuite avec

place à ce moment-là les F. 218, 217 et 216, attribuant 217 à Amphion et 216 à l'insensible Zéthos (v. *supr.*, p. 300, n. 1). Il estime par contre (p. 243) que le βουκόλος n'était pas présent lors de l'enlèvement d'Antiope, et il complique inutilement en introduisant un θεράπων.

1. V. *supr.* p. 295, n. 1.

2. GRAF, p. 88. Ils revenaient sans doute de la chasse. Cf. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 64. Peut-être avaient-ils été attirés par les cris et le tumulte (HARTUNG, p. 426).

3. On a pensé que le pâtre s'élançait à la recherche des jeunes gens (v. WEIL, *Dr. ant.*, p. 230); mais Graf a fait valoir là contre (p. 87) d'excellentes objections.

4. WECKLEIN (p. 180 et 64) et TACCONE (p. 244) attribuent le F. X de Pacuvius au berger invitant les jeunes gens à vite partir au secours de leur mère. SCHAAL (p. 29) propose de placer la révélation à la fin du dialogue entre Antiope et ses fils; le berger y serait intervenu (Zéthos devenant alors personnage muet), et il aurait provoqué la reconnaissance, dès ce moment, avant l'arrivée de Dircé et de ses Bacchantes. Nous n'avons pas cru devoir suivre cette théorie qui laisse de côté les témoignages relatifs à Zéthos repoussant sa mère et qui, de plus, diminue beaucoup le caractère dramatique de la scène entre Antiope et Dircé.

5. Deux textes anciens disent que Dircé avait chargé Amphion et Zéthos du châtiement d'Antiope (scol. APOLL. RH., IV, 1090, et scol. EUR., *Phén.*, 102. Cette version a été considérée comme celle d'Euripide par JAHN, p. 79-80, RIBBECK, p. 296, et, tout récemment encore, par C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 118 et WECKLEIN, 2^e a. c., p. 64; ce dernier admet qu'au moment où les deux jeunes gens, expédiés par le pâtre, rejoignaient la troupe des Bacchantes, Dircé leur ordonnait d'attacher la victime au taureau. Amphion et Zéthos obéissaient immédiatement, mais en substituant à Antiope celle qui avait prescrit un pareil supplice. RIBBECK (p. 298-99) a cru retrouver le souvenir de cette péripétie sur un certain nombre de monuments figurés (les n^{os} 4 b, 5 c, 8 c, 8 b, 8 a, de DILTHEY, *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 43-45). Mais la théorie de Ribbeck a été bien réfutée par DILTHEY, p. 49, a. c., et par SCHAAL, p. 78-79. Il semble bien qu'on doive, avec GRAF, p. 48-51, considérer le détail mentionné par les deux scolastes précités comme étranger à Euripide. Il y a tout lieu, aussi, de juger postérieur le trait du scol. des *Phéniciennes* (l. c.) que le vieux pâtre et ses fils d'adoption étaient aux ordres de Dircé. On pense, en effet, qu'Euripide, soutenant incidemment les prétentions d'Athènes sur une région contestée entre elle et Thèbes, avait présenté le βουκόλος comme sujet du Pandionide Oïneus (v. DION CHRYS., XV, 9; cf. WEIL, *Dr. ant.*, p. 216; JAHN, p. 68; GRAF, p. 95). Oïnoé, à cette époque devait être dans la bouche de tous, car c'est en 411 qu'Aristarchos la livra traîtreusement aux Thébains (cf. SCHAAL, p. 7).

6. V. *Ep. Cyz.*, νῦν δ' ἔκτετις αὐτῇ λίσσεται ὀδυραμένη. Cf. PROP., l. c.

7. *Quatrième épisode*. Les critiques, naturellement, s'accordent tous à cet égard. Wecklein, suppose (2^e a. c., p. 64) qu'Amphion pouvait aussi donner certains détails. — « Le récit de la mort d'Hippolyte, celui de la rivale de Médée dévorée par un poison brûlant, celui de Penthée déchiré par les Bacchantes... peuvent faire deviner la beauté du morceau que nous avons perdu. En voici cependant deux vers justement admirés par Longin (v. F. 221) et qu'heureusement je puis citer dans l'imitation de Boileau : Il tourne aux environs dans sa course incertaine, et, courant en tout lieu où sa rage le mène, traîne

leur mère sur le théâtre ¹, et c'est alors qu'avait lieu la scène émouvante dans laquelle Antiope, remplie d'une orgueilleuse tendresse, saluait en ses fils ses glorieux sauveurs ².

Cependant, les cœurs ne pouvaient encore s'abandonner tranquillement à la joie. Lycos, en effet, constituait un danger, et il fallait y parer au plus vite ³. Sous l'empire de la crainte, Antiope ou le chœur conseillait la fuite ⁴, mais Amphion, qui semble avoir joué le rôle capital dans la dernière partie de la tragédie ⁵, s'opposait résolument à ce dessein et, mettant en œuvre les ressources de son esprit, il attirait Lycos dans un piège en faisant miroiter à ses yeux l'espoir de reprendre la fugitive ⁶. Les jeunes gens s'emparaient ainsi du roi ⁷, et ils allaient l'immoler quand l'intervention d'Hermès arrêta le coup vengeur ⁸. Le divin messenger ordonnait à Lycos de céder le pouvoir aux fils de Zeus ⁹, de faire brûler les restes de sa malheureuse épouse, et de jeter

après soi la femme et l'arbre et le rocher ! » (WEIL, *Dr. ant.*, p. 231). WEIL, (*o. c.*, p. 232) voyait dans le F. 223 une réflexion du chœur provoquée par le récit du messenger (id. RIBBECK, p. 299, WECKLEIN, 1^{er} a. c., p. 181 ; GRAF, p. 90), et dans la F. 222 une réflexion du βουκόλος. Mais le F. 222 pourrait être la conclusion du messenger lui-même (RIBBECK, WECKLEIN, GRAF, *l. c.*, TACCONE p. 244) ou une réflexion du chœur se rapportant à un autre endroit. (SCHAAL, p. 31 ; WECKLEIN, 2^e a. c., p. 64).

1. Antiope était ramenée par le βουκόλος (WEIL, *Dr. ant.*, p. 231) ou par le messenger (HARTUNG, p. 427 ; GRAF, p. 90) ou par ses fils (TACCONE, p. 245 ; WECKLEIN 2^e a. c., p. 65).

2. PAC., F. XIII. C'est ici que HARTUNG (p. 430) propose de placer le θρῆνος Ἀντιόπης V. *supr.*, p. 301, n. 6. Graf croit (p. 71 et 90) qu'Amphion célébrait le triomphe sur Dirce par un péan, mais il est hasardeux d'y rattacher avec lui le F. 191 (V. *supr.*, p. 298, n. 3).

3. *Exodos*. Nous allons analyser ici les 85 vers du papyrus de Gurob qui nous font connaître la fin de la tragédie. V. le commentaire philologique et la traduction de WEIL, *Rev. Et. Gr.*, III, 1890 p. 480 sq. ; *Journ. des Sav.*, 1891, p. 530, et *Dr. ant.*, p. 243 sq. — V. aussi les études de détail de TACCONE, p. 248 sq. et SCHAAL, p. 32 sq. Ce texte a encore été publié et annoté par v. ARNIM, *Suppl. Eurip.*, p. 18 sq.

4. Le chœur, dit WECKLEIN, 2^e a. c., p. 52 et 65.

5. Weil estime que, depuis la scène de la reconnaissance, Zéthos n'était plus qu'un personnage muet (*J. des Sav.*, p. 530 ; *Dr. ant.*, p. 233), et il attribue à Amphion (comme SCHAAL, p. 39) les répliques à Lycos que v. ARNIM, *Suppl. Eur.*, p. 20, rattache à Zéthos. Taccone attribue aussi ces répliques à Amphion (p. 258) auquel il donne encore (p. 251) les paroles destinées à rassurer Lycos, paroles que WEIL (*J. des Sav.*, p. 532), v. ARNIM (p. 19) SCHAAL (p. 36-37) et WECKLEIN (2^e a. c., p. 53 et 65) donnent, plus justement, au βουκόλος.

6. Sc. APOLL. RH., IV, 1090. Cf. HARTUNG, p. 428 ; WEIL, *Dr. ant.* p. 244 ; GRAF, p. 53 ; WECKLEIN, 2^e a. c., p. 65.

7. A l'approche de Lycos, les deux frères s'étaient retirés dans la grotte du pâtre ; c'était ce dernier qui accueillait Lycos, et l'invitait à entrer pour s'emparer d'Antiope. On entendait bientôt les cris du roi qui soulevaient l'émotion du chœur. Puis (v. 32) les deux justiciers ramenaient Lycos sur le théâtre, et, après lui avoir appris le supplice de Dirce, ils allaient l'immoler à la vue de tous quand se produisait l'intervention d'Hermès (v. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 65 sq.). Dans cette scène, le chœur (v. 21 sq.) célèbre le triomphe de la justice ; Weil (*Rev. Et. Gr.*, 1890, p. 483) compare le châtement de Polymestor dans *Hécube* (1023 sq.).

8. Chez APD., *Bibl.*, III, 5, 5, Lycos est tué, ce qui paraît être une forme antérieure de la légende (v. GRAF, p. 16, mais, là contre, C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 118, n. 3). On la retrouve aussi dans le F. 14 de Nicolas Damascène qui, d'ailleurs, s'inspire d'une version très différente de celle d'Apollodore (TACCONE, p. 45) et chez qui on relève, en outre, le trait primitif de la lapidation de Dirce. Sur les raisons qui ont pu déterminer Euripide à faire épargner Lycos, v. GRAF, p. 54 et WECKLEIN, 2^e a. c., p. 52.

9. PAP. FLINDERS-PETRIE, v. 51 sq. ; 82 ; cf. *Her. Fur.*, 29 sq. ; APD., *Bibl.*, III, 5, 5. Hygin dit simplement (f. 8) : *jussit Lycum concedere regnum Amphioni*.

ses cendres dans la source d'Arès qui prendrait le nom de Dircé. Puis, il enjoignait aux deux frères d'entourer la cité de l'Isménos d'une haute muraille à sept portes. Tandis que Zéthos veillera à empêcher toute incursion ennemie, Amphion, les mains paisiblement armées de la lyre, don d'Hermès, chantera les dieux, et l'on verra obéir à sa voix les pierres de fondement, dociles à la magie de la musique, et les arbres qui abandonneront le sol maternel ¹. Ainsi, Euripide revenait, dans son dénouement, sur la glorification du génie spéculatif qui affirmait sa supériorité éclatante, même dans le domaine de l'action, et qui valait à Amphion une sorte de primauté ².

Cette légende a été illustrée par un grand nombre d'œuvres d'art postérieures à la tragédie d'Euripide, dont elles dérivent au moins dans leurs traits essentiels ³. Parmi ces monuments, une place toute spéciale doit être faite au groupe du *Taureau Farnèse* ⁴. Ses auteurs, Apollonios et Tauriscos, s'inspiraient manifestement de l'*Antiope*, et l'on s'accorde à reconnaître un souvenir d'Euripide jusque dans la différence du rôle départi aux deux frères, différence qui répond au contraste moral indiqué par le poète ⁵ : tandis qu'Amphion se borne

1 Je reproduis à peu près l'adaptation de WEIL, *J. des Sav.*, p. 537. On voit qu'il faut définitivement rejeter (cf. WECKLEIN, 2^e a. c., p. 52) le F. 224 où il est question d'un départ d'Amphion pour Athènes. Weil a eu le grand mérite, dès avant la découverte des nouveaux fragments, de douter de la possibilité d'un rapport du F. 224 avec l'*Antiope* d'Euripide, et d'indiquer que nous avons plutôt là un reste de la parodie d'Eubulos (v. *Rev. Et. Gr.*, II, 1889, p. 332).

2. Hermès, dans son discours final, lui fait la part la plus belle, et le nomme Ἀμφίων ἄνδρ' (v. 70). Dans *Hypsipyle*, Thèbes est présentée comme l'œuvre de la lyre d'Amphion (v. ARNIM, *Suppl. Eur.*, p. 50, v. 18 sq.). Cf. *Phén.*, 823-24. « La lyre du poète rêveur est plus utile à la cité que la lance de Zéthos », dit WEIL (*Dr. ant.*, p. 246) qui rappelle avec raison (*id.*, p. 243) l'emblème ingénieux d'Apollonius de Rhodes conçu tout à fait dans l'esprit d'Euripide : « Une des broderies du manteau de Jason représente Zéthos suant, se fatiguant, se traînant à grand peine sous le poids d'une pierre qu'il apporte pour la construction des murailles ; tandis qu'Amphion, touchant sa lyre d'or, et marchant d'un pied léger, amène sans peine à sa suite un immense rocher ». Je crois, d'ailleurs, avec SCHAAL (p. 51) qu'Amphion était le protagoniste de la tragédie. La distribution des rôles proposée par TACCONE (p. 262-63) ne me paraît guère satisfaisante, non plus que sa théorie d'un tétragoniste. A la fin de son étude sur *Antiope*, Welcker rappelle (p. 828) le remaniement que Goethe avait entrepris de la légende dans son drame inachevé d'*Elpénor*. En réalité, le sujet de Goethe était tout différent de celui d'Euripide. V. DALMEYDA, *Goethe et le Drame ant.*, p. 131 sq.

3. V. sur ces divers monuments, peintures murales, sarcophages, pierres taillées, monnaies, JAHN, p. 81 sq. ; DILTHEY, p. 43 sq. ; SCHAAL, p. 53-82.

4. Ce groupe, qui est aujourd'hui au Musée de Naples, et qui faisait jadis l'ornement des Thermes de Caracalla, passe pour une réplique de l'original transporté de Rhodes à Rome par Asinius Pollion. Cette œuvre a exercé une influence sur plusieurs autres monuments (DILTHEY, p. 48 ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 118, n. 1), et l'on a parfois admis que Properce lui-même (*l. c.*) s'en était inspiré (GRAF, p. 62). Le groupe de Naples a été restauré, au xvi^e siècle, par G. Battista della Porta. STUDNICZKA (*Zeitsch. f. bild. Kunst*, N. F., XIV, 1903, p. 171 sq.) veut en retrancher la personnification du Cithéron, les ornements plastiques de la base et la figure d'Antiope. V. la contre SCHAAL, p. 61 sq. A la suite de R. ROCHETTE (*Choix de Peint.*, 23, p. 277) de JAHN (p. 88 sq.) et de DILTHEY (p. 49), Schaal admet qu'Antiope intercéda en faveur de Dircé comme sur la peinture de la *Casa del Granduca* (v. DILTHEY, p. 44, n. 8, b. = HELBIG, *Wandgem.*, 1151).

5. WELCKER, p. 821 ; WEIL, *Dr. ant.*, p. 231 ; GRAF, p. 89.

à maîtriser le taureau, c'est le rude Zéthos qui va lier Dircé à la bête furieuse ¹.

Nous n'assistons, là, qu'aux préparatifs de la vengeance ; mais un beau cratère, trouvé à Palazzolo ², évoque de la façon la plus dramatique, deux scènes de la tragédie (fig. 88).

On voit, à gauche, le taureau qui bondit et piétine Dircé déjà inanimée ³. Dans son élan, la bête entraîne, avec la victime, tout ce qui se trouve sur son passage, et une branche brisée répond admirablement à un détail donné par un des fragments conservés ⁴.

La scène de droite ⁵ représente le dénouement de la tragédie. Dans l'encadrement d'une sorte d'arc, qui figure sans doute l'entrée de la grotte ⁶ devant laquelle se passait le drame, Lycos, vêtu de riches habits royaux et ayant encore son sceptre ⁷, vient de tomber à genoux et lève désespérément le bras droit ⁸. Amphion et Zéthos le tiennent solidement, chacun par une épaule, et il s'apprêtaient à le frapper de leur glaive quand leur attention a été distraite. L'un des frères, en effet, se détourne du côté d'Antiope qui s'écarte avec crainte, et l'autre lève la tête vers Hermès qui apparaît au-dessus, à mi-corps, tel qu'il devait se montrer au théologeon ⁹. Il vient apporter l'ordre d'épargner Lycos, et son attitude dénote qu'il était censé dire quelques paroles, celles-là mêmes, sans doute, que nous lisons sur le papyrus de Gurob.

Cette œuvre, qui date de la première moitié du IV^e siècle, est particulièrement instructive sur la méthode de composition des peintres de vases ou des grands artistes qui leur servaient de modèles ¹⁰. S'ils

1. Si Zéthos a les deux mains au câble, c'est une restitution moderne ; il devait, en réalité, avoir saisi Dircé comme sur la monnaie de Thyatira et sur le fragment de camée du Musée de Naples (*Arch. Zeit.*, XI, 1853, pl. LVI, 1) que Jahn et Schaál considèrent comme deux répliques du Taureau Farnèse.

2. Ce cratère en forme de cloche est actuellement au Musée de Berlin (FURTWAENGLER, n° 3296) SCHAAL (p. 53-54) le date de 375-350 et l'attribue à quelque atelier de Campanie. FURTWAENGLER (p. 927) y voit un produit apulien. *Rep. Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, pl. VII et VIII = REINACH, *Rép.*, I, 421, 2, 3, 4, et notre fig. 88.

3. PROP., IV, 15, 40 : *ducitur in multis mortem habitura locis*.

4. F. 221. V. *supr.*, p. 302, n. 7.

5. Inexactement interprétée par Dilthey quand il dit (p. 40) que Lycos s'était élancé au secours de son épouse. V. SCHAAL, p. 55-56, et 77.

6. Comparez REINACH, *Rép.*, II, 287, 2 ; I, 229, 8 et I, 354. La peau de panthère suspendue à l'entrée, comme l'envol de la chlamyde d'un des adolescents servent à diminuer les vides (SCHAAL, p. 56). Malgré les doutes formulés par GRAF (p. 40), Schaál pense (p. 59), d'après ce détail du vase peint, que le décor de fond d'Antiope était constitué par un antre, comme dans *Philoctète* (cf. WILAMOWITZ, *Aisch.*, *Interpret.*, p. 10 ; cette opinion est communément admise).

7. Ce détail du sceptre a été signalé par SCHAAL, p. 55 qui a découvert des vestiges de couleur noire analogues à ceux qui ont permis de reconnaître que Dircé était attachée par deux câbles à la tête du taureau. Cf. PAP. FLINDERS-PETRIE, v. 17 (v. ARNIM, p. 18) : *ἐὶ χοῦ δολῶσαι τυραννικῶ σκῆπτρῳ*.

8. Appel à Hermès ? (SCHAAL, p. 56).

9. SCHAAL (p. 57) attire l'attention sur les rides qui sillonnent le front des personnages. Ces rides, sur les vases peints de l'Italie méridionale, servent à traduire les émotions vives (Id., p. 58).

10. Dilthey a fait ressortir les analogies qui existent entre le cratère de Palazzolo et deux peintures de Pompéi, l'une, p. 44, n. 8 d, reproduite *Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, pl.

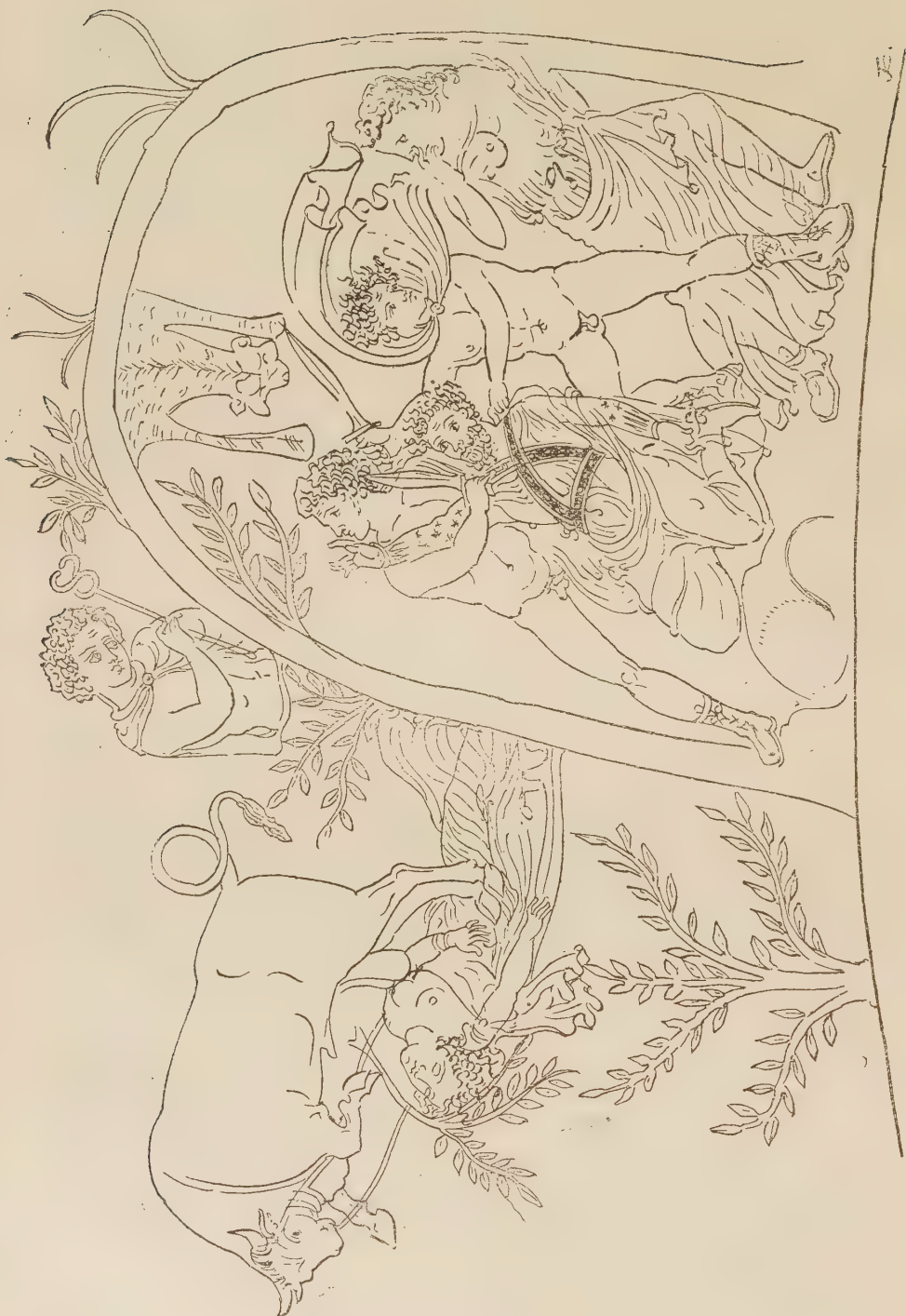


Fig. 88.

reproduisent les spectacles qu'offrait réellement le théâtre — châtiement de Lycos et apparition d'Hermès — il leur arrive aussi d'évoquer une scène qui avait été simplement décrite par un messager — le supplice de Dircé —. On ne saurait être étonné que ces récits brillants et colorés, où l'imagination des poètes se donnait librement carrière, aient été, assez souvent, pour les artistes, un heureux motif d'inspiration ¹. Nous voyons encore par cet exemple que les décorateurs réunissaient fort bien, dans le même ensemble, plusieurs moments successifs d'un drame ², jusqu'à trois moments, dans le cas qui nous occupe, s'il faut considérer la présence d'Antiope comme un souvenir de la scène où la mère, enfin réunie à ses fils, pouvait remercier ses sauveurs ³. Mais on pourrait supposer aussi, d'après cette image, que, chez Euripide, Antiope assistait, comme personnage muet, à l'ultime scène de la tragédie ⁴.

IX a, et l'autre p. 44, n. 8 e, reproduite *id.*, pl. IX b (cf. REINACH, *R. P. G. R.*, 185, 1, 2). A gauche, sur la seconde peinture, on voit le reste d'un groupe de trois personnages, Amphion et Zéthos luttant contre Lycos (DILTHEY, p. 52). SCHAAL (p. 60-61) souligne également le rapport de ces peintures avec le cratère de Berlin ; il a bien montré, en particulier, que la grotte était vaguement indiquée sur IX b. Peintures murales et peinture de vase dériveraient, d'après lui, d'un même prototype, distinct, bien entendu, de celui du *Taureau Farnèse*.

1. V. SCHAAL, (p. 59) qui rappelle les illustrations de la mort d'Hippolyte et de la fiancée de Jason.

2. V. sur ce point, et à propos de cette peinture de vase, C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 36.

3. V. *supr.*, p. 303. C'est l'opinion de SCHAAL, p. 59. D'après C. ROBERT (*l. c.*) le peintre a ajouté la figure d'Antiope en tant que personnage capital du drame.

4. Comme le vase peint semble le montrer, elle serait sortie de la grotte avec Amphion Zéthos et Lycos (v. *supr.*, p. 303, n. 7). Selon JAHN (p. 104-105) le vase du Musée de Vienne, reproduit *Arch. Zeit.*, XI, 1853 pl. LVII = REINACH, *Rép.*, I, 379, 2, 3, illustrerait un point très différent de la légende d'Antiope : celle-ci, frappée de folie par Dionysos, s'est réfugiée sur le Parnasse ; le jeune Phokos la rejoint, la guérit, et obtient sa main (PAUS., IX, 17, 3, et X, 32, 7. Cf. JAHN, p. 70).

CHAPITRE IX

BACCHANTES

Il semble bien, on l'a vu plus haut ¹, qu'Euripide, dans ses *Bacchantes*, a présenté l'histoire de la mort de Penthée sous une forme analogue à celle d'Eschyle. Il est loin d'être prouvé, en effet, que ce dernier faisait périr le héros thébain dans un combat contre Dionysos et ses fidèles. Le passage invoqué des *Euménides* ² n'a qu'une valeur bien discutable, et les allusions à une lutte armée qu'on relève chez Euripide ³ ne sont pas nécessairement un rappel de la version eschyléenne et pourraient être interprétées comme une libre imagination du poète ⁴. Il ne suffit donc pas que des peintres de vases aient évoqué Penthée et ses adversaires le glaive à la main pour reconnaître, à ce détail, la conception d'Eschyle, et pour écarter toute supposition d'un souvenir des *Bacchantes*, d'autant qu'il s'agit de représentations appartenant à une époque où l'influence d'Euripide, qui s'est maintenue considérable sur toute la tradition postérieure ⁵, devait s'imposer aux esprits d'une manière particulièrement forte ⁶.

[Nous croyons donc assez légitime ⁷ de rattacher aux *Bacchantes* les trois peintures de vase que C. Haupt proposait de rattacher au *Pentheus* ⁸, notamment la peinture qui orne une calpis de Lucanie qui se trouve aujourd'hui à Munich ⁹ (fig. 89).

1. V. notre chapitre sur le *Pentheus* d'Eschyle, p. 102 sq.

2. *Eum.*, v. 24-26.

3. *Bacch.*, v. 50 sq., 781 sq., 809.

4. V. WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 333.

5. THEOCR., *Id.* 26 ; *Pentheus* de Pacuvius (RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 280 sq.) *Bacchantes* d'Accius (RIBBECK, *o. c.*, p. 569 sq.) Cf. Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 2, p. 1926-27 ; HARTWIG, *Arch. Jahrb.*, VII, 1892, p. 153 n. 2 et p. 159 ; GRUPPE, *Griech. Myth.*, p. 906 n. 8. Cette influence est d'autant plus remarquable que des contemporains ou des successeurs d'Euripide avaient traité le même sujet. Nous connaissons les Βάκχαι ἡ Πενθεύς de Iophon, un *Pentheus* de Chairémon et, plus tard, de Lycophron.

6. Les trois peintures de vase dont nous allons parler appartiennent, en effet, au iv^e siècle où la gloire d'Euripide régna sans conteste. V. *infr.*, p. 577.

7. Malgré les doutes de VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 113.

8. HAUPT, *Comment. arch. in Aesch.*, p. 113 sq.

9. JAHN, n° 807. Rep. BAUMEISTER, *Denkm.*, II, f. 1396 ; ROSCHER *Lex.*, *a. c.*, f. 3 ; HUDDILSTON, *Greek Trag.*, f. 11. Les deux autres vases sont deux coupes de l'Italie méridionale, l'une de la Coll. Jatta à Ruvo, n° 1617, repr. JAHN, *Pentheus u.d. Män.*, pl. I a b ; MUELLER-WIESELER, *Denkm.*, II, 37, 436 — *Pentheus* armé se défend contre deux Ménades dont l'une le menace de son épée et dont l'autre s'apprête à le frapper avec son thyrsos ; une troisième accourt, et ce nombre correspond à celui des filles de Cadmos, — l'autre du Musée de Naples (HEYDEMANN n° 2562) semblable à la précédente par la déco-

On voit, à droite et à gauche, deux groupes symétriques de trois Bacchantes qui s'avancent vers Penthée avec des mouvements de danse orgiastique ¹, et qui rappellent peut-être le chœur de la tragédie. Elles sont munies de divers attributs, et l'une des plus rapprochées de Penthée tient deux quartiers [d'animal massacré ²; l'autre, en face, porte une torche, et fait de sa main libre un geste d'étonnement, car elle vient de découvrir le roi de Thèbes blotti entre deux arbrisseaux ³. Penthée est représenté un genou à terre, dans la nudité héroïque; il s'est fait un bouclier de sa chlamyde roulée autour de son poing et il s'apprête, avec son épée, à repousser les assaillantes dont l'une est également armée d'un glaive.

Il n'y a aucune résistance de cette sorte chez Euripide, où le malheureux se tourne immédiatement vers les prières. D'entrée de jeu, il a été précipité du sapin où l'avait juché Dionysos, et il est tout de suite à la merci de la bande furieuse, encore meurtri par sa chute et embarrassé dans son déguisement de femme ⁴. Observons, toutefois, que les passages des *Bacchantes* où l'éventualité d'une lutte armée est envi-



Fig 89.

sagée ⁵ pouvaient fort bien induire les décorateurs à choisir ce motif du combattant sur la défensive que la tradition artistique leur rendait, d'ailleurs, assez familier ⁶, au lieu qu'ils étaient pris au dépourvu pour traduire plastiquement l'épisode de la chute du haut du sapin. Cet épisode, au surplus, ou, du moins, le détail connexe de la cachette dans les ramures, n'est-il pas rappelé ici, en quelque façon, par les deux arbrisseaux entre lesquels Penthée a cherché à se dissimuler? Quant au travestissement en Bacchante qu'on ne retrouve que sur un monu-

ration et la forme, v. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, f. 4; il y a également trois Ménades, deux déjà engagées dans la lutte, la troisième s'élançant à la rescousse. Rapp (ap. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 1938) compare la situation à celle qui est figurée sur la coupe de Calès publiée par DILTHEY, *Arch. Zeit.*, XXXI, 1873, pl. VII, 3. Il est vrai que HAUPT (*o. c.*, p. 115) a vu dans cette dernière représentation, non pas Penthée se défendant contre une Ménade, mais un géant luttant contre Dionysos.

1. *Bacch.*, v. 1056.

2. *Bacch.*, v. 138.

3. Penthée est aussi représenté au pied d'un arbre sur le vase de Naples n° 2562. Là encore, il est nu, sa chlamyde roulée autour de son bras gauche.

4. Je ne crois pas que l'on puisse voir dans le pilos de Penthée un souvenir de la mitre dont parle Euripide.

5. *V. sup.*, p. 103.

6. *V. par ex.* Actéon se défendant contre la meute qui l'assaille, *sup.*, p. 133. Comparer l'attitude identique de Penthée sur le vase de Naples n° 2562.

ment unique ¹, peut-être offrait-il, du point de vue de l'art figuré, cet inconvénient de ne pas caractériser nettement, au premier coup d'œil, les divers personnages du drame, tandis qu'on obtenait un ensemble plus clair grâce au Penthée combattant qui s'apprête à défendre sa vie ².

On serait tenté de retrouver encore un lointain souvenir d'une des scènes les plus émouvantes des *Bacchantes* sur un skyphos de Cancellio, produit italiote d'époque tardive ³, où l'on voit une Ménade qui porte dans ses mains une tête bouclée de jeune homme. Le même sujet figure déjà par deux fois, à l'intérieur et au revers d'une coupe de la Villa Giulia, à Rome ⁴. Mais la date de ce dernier vase rend assez douteux un rapport avec le drame d'Euripide et nous aurions plutôt là un reflet de la tradition antérieure à ce poète ⁵.

1. Le disque de bronze du Collegio Romano, qui date de l'époque impériale. V. ROSCHER, *Lex.*, a. c., f. 7, et p. 1943 ; cf. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 575 sq. Il y a trois scènes représentées : 1^o Penthée et Dionysos prisonnier. 2^o Penthée poursuivi par les Ménades. 3^o Agavé, revenue de son égarement se prosterner devant Cadmos qui s'éloigne plein de douleur (?).

2. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 93.

3. Collect. Don Marcello Spinellis. V. HARTWIG, *a. c.*, p. 163. Hartwig reconnaît encore (*ib.*) le déchirement de Penthée sur un autre produit tardif gréco-italique, une coupe de la bibliothèque Nationale, n^o 1066, où M. de Ridder voit plutôt, avec le premier éditeur (LENORMANT, *Gaz. Arch.*, V, 1879, p. 33 sq.), une représentation symbolique des homophagies dionysiaques.

4. HARTWIG *a. c.*, p. 162-63. Il date cette coupe de la fin du v^e siècle, et les *Bacchantes* ont été jouées peu après 406 (WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 151). Haupt estime (*o. c.*, p. 115) qu'il pourrait s'agir tout aussi bien de la mort d'Orphée.

5. Il en est de même, sans doute, de l'image qu'on voit sur un couvercle de pyxis du Louvre (G. 445, POTTIER, *Vases du Louvre*, III p. 261 ; Cf. HARTWIG, *a. c.*, fig. p. 156 ; ROSCHER, *Lex.*, a. c., f. 2) où M. Pottier reconnaît le style de la deuxième moitié du v^e siècle. Une belle peinture de la maison des Vettii, à Pompéi, représente la mort de Penthée assailli par les Bacchantes (v. *Röm. Mitt.*, XI, 1896 p. 45 sq. ; *Journ. Hell. Stud.*, XVI, 1896, p. 151 sq. Cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, f. 641 ; REINACH, *R.P.G.R.*, 204, 1). HUDDILSTON (*o. c.*, p. 25 et 94) rattache cette œuvre à l'influence d'Euripide, et propose d'y voir un reflet d'un des tableaux qui ornaient le temple de Dionysos Eleuthèreus à Athènes (PAUS., I, 20, 3 = *Rec. Milliet*, n^o 392) temple qui fut bâti à la fin du V^e siècle (DOERPFELD-REISCH, *Griech. Theat.*, p. 21). Ce tableau, selon Huddilston, aurait été inspiré par les *Bacchantes*. A. REINACH (*Rec. Milliet*, p. 308) rapporte les peintures du temple de Dionysos Eleuthèreus à l'école attique du iv^e siècle. BIEBER (*Theaterwesen*, p. 15 et 72) fait remonter ces fresques à la fin du v^e siècle et les place, non pas dans le temple de Dionysos, mais dans le foyer du théâtre. Pfuhl déclare, de son côté (*o. c.*, § 671), que l'original de la fresque des Vettii se place vers le tournant du v^e au iv^e siècle. Ajoutons que la peinture décrite par PHILOSTRATE (*Imag.*, I, 18, v. *Rec. Milliet*, p. 309 n.1) s'accorde bien, elle aussi, avec les données d'Euripide :

CHAPITRE X

CHRYSIPPUS

Voici l'histoire que raconte le pseudo-Plutarque ¹ en se référant aux *Pélopides* de Dosithéos ² :

— Pélops aimait beaucoup plus qu'Atrée et Thyeste, les fils légitimes qu'il avait eus d'Hippodamie, l'enfant Chrysippos, fruit de ses amours avec la nymphe Danaïs.

— Laïos, épris de la beauté de Chrysippos, l'enleva.

— Atrée et Thyeste ramenèrent le ravisseur à Pélops, qui pardonna une faute dont l'amour pour son fils chéri était cause.

— C'est alors qu'Hippodamie, comprenant que Chrysippos serait l'héritier du trône, essaya de persuader à ses demi-frères de le tuer.

— Sur leur refus, elle n'hésita pas à se souiller elle-même d'un pareil crime. En pleine nuit, elle profita du sommeil de Laïos pour lui dérober son glaive, avec lequel elle frappa Chrysippos. Les soupçons se portaient naturellement sur Laïos, quand Chrysippos expirant fit connaître la vérité.

— Pélops condamna Hippodamie à l'exil.

Plusieurs critiques ³, en particulier Wilamowitz ⁴, ont cru retrouver dans ce récit le sujet du *Chrysippos* d'Euripide, qui eût embrassé à la fois l'attentat de Laïos et celui d'Hippodamie sur la personne de l'enfant ⁵. C. Robert, ⁶, à qui nous avons emprunté la division du texte du pseudo-Plutarque, a émis tout récemment une opinion sensiblement différente ⁷. Il s'est justement appliqué à démontrer le

1. *P. Paral.*, 33, p. 313 B.

2. Source d'ailleurs fictive, selon C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 400.

3. HARTUNG, I p. 135 ; WAGNER, p. 822 ; RIBBECK, p. 444 ; LEGRAS, *Lég. thébaines*, p. 155.

4. *De trag. Graec. fragm. comment.*, p. 8-9.

5. Bien entendu, le rapt de Chrysippos eût été préliminaire, la tragédie commençant au moment où Laïos, qui avait échoué dans son entreprise, était ramené à la cour de Pélops. Le *Chrysippos* faisait partie de la même trilogie qu'*Oinomaos* et les *Phéniciennes*, (v. NAUCK, p. 539 et 632). Date : de 411 à 409 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 158) ; 410, (selon C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 396). Sur *Chrysippos*, v. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 533 sq. ; HARTUNG, *Eur. rest.*, I, p. 135 ; VOGEL, *Sc. Eurip.*, *Trag.*, p. 137 sq. ; WILAMOWITZ, *De trag. Graec. fragm. comment.*, *Ind. Schol.*, Gottingae, 1893 ; LEGRAS, *Légendes Thébaines*, p. 155 ; C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, XXIX, 1914, p. 168 sq. ; *Oidipus*, I, p. 401 sq.

6. *Oid.*, I, p. 410 ; v. Appendice V.

7. La reconstitution qu'il propose du *Chrysippos* est d'ailleurs inspirée de WELCKER, p. 533, et de VOGEL, p. 137.

caractère hétérogène de cette histoire ¹ où, notamment, le souvenir de l'*Hippodamie* de Sophocle se mêlerait au souvenir du *Chrysippos* auquel ne se rattache, estime l'auteur, que la brève indication du paragraphe 2. Dans cet ensemble, qui ne saurait que difficilement correspondre à une tragédie unique ², c'est à cette phrase que doit aller notre choix quand nous nous appliquons à dégager l'élément proprement euripidéen. En effet, ce que le reste met en lumière, c'est la jalousie d'une marâtre poussée jusqu'au crime ; or, bon nombre de témoignages anciens permettent de croire que l'intérêt principal du drame d'Euripide résidait dans la peinture d'un amour pour un jeune garçon ³.

La phrase isolée ci-dessus trouve son complément dans quelques mythographes ⁴ qui nous fourniront, sur les préliminaires et l'action de la tragédie d'Euripide, des renseignements un peu plus détaillés ⁵.

Banni de Thèbes, quand Amphion et Zéthos s'étaient emparés du

1. Voici, d'après C. Robert, l'analyse des sources : § 1 (a) = Hellanicos — § 2 (b) = *Chrysippos* d'Euripide — § 3 (c) = Invention analogue à celle qu'on trouve dans la f. 85 d'Hygin, pour faire la liaison avec la suite du récit. Mais, chez Hygin, c'est Pélops qui récupère Chrysippos, et par une guerre — § 4 (a) = Hellanicos et l'*Hippodamie* de Sophocle (cf. THUC., I, 9 et HYG., f. 85) — § 5 (c) = Le début, détail en relation logique avec le début du § 3, modifie Sophocle qui présentait Atrée et Thyeste comme les exécuteurs du meurtre. La scène du meurtre est inspirée de l'*Ino* d'Euripide et de l'*Aédonis* de Phérécyde — § 6 (a) = Hellanicos, PAUS., VI, 20, 7. Dans HYG., f. 85, Hippodamie se donne la mort et ce détail pourrait provenir de l'*Hippodamie* de Sophocle. L'*Hippodamie* de Sophocle a parfois été assimilée à son *Oinomaos* (v. NAUCK, p. 233). Cette assimilation, déjà rejetée par RIBBECK (p. 442), a été repoussée encore par PEARSON (*Fragm. of Soph.*, II, p. 121) et par C. ROBERT (o. c., I, p. 407). Mais, tandis que Pearson estime improbable que l'*Hippodamie* ait traité l'histoire de Chrysippos, C. Robert soutient, au contraire, que le sujet de cette tragédie était le meurtre de Chrysippos par Atrée et Thyeste, à l'instigation de leur mère (cf. *Gr. Heldens.*, p. 217). L'*Hippodamie* de Sophocle serait la source du *Chrysippos* d'Accius dans la reconstitution duquel Ribbeck a eu le tort, selon C. Robert, de mélanger des éléments empruntés au *Chrysippos* d'Euripide (v. *Oid.*, II, p. 140, n. 22) Welcker avait déjà soutenu (p. 536) que le *Chrysippe* d'Accius était différent de celui d'Euripide. Peut-être Pacuvius avait-il, lui aussi, composé un *Chrysippos*, mais d'après Euripide (v. *infra*, p. 313, n. 7). On mentionne, sous le même titre, des drames de Diogénès et de Lycophron qui nous sont complètement inconnus (v. RIBBECK, p. 445).

2. C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 412) envisage bien l'hypothèse d'une réunion de tous ces éléments par un poète tragique du iv^e siècle, mais il reconnaît plutôt dans le résumé du pseudo-Plutarque le souvenir d'une nouvelle romanesque.

3. V. ap. NAUCK, p. 632, les textes se rapportant à la tragédie, en particulier celui d'ELIEN, *V. H.*, 2, 21, où il est dit qu'Euripide avait composé *Chrysippos* pour complaire au poète Agathon dont il était amoureux. Il ne faut voir là qu'un raconter sans portée (v. WELCKER, p. 536 et WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 158), mais cette interprétation du *Chrysippos* est assez significative. On admet, en général, que l'histoire de l'enlèvement de Chrysippos est de date relativement récente (v. VOGEL, p. 137). C. Robert s'est vivement opposé à l'affirmation de WILAMOWITZ (*De trag. fr. comment.*, p. 9-10) qu'elle figurait déjà dans l'épopée (v. théorie analogue à celle de Wilamowitz, LEGRAS, *Lég. Thébaines*, p. 51 et 131), et il fait même d'Euripide le créateur de ce mythe : le poète aurait substitué Laios à Zeus dans la légende néméenne de l'enlèvement de Chrysippos par Zeus que racontait la poétesse Praxilla (v. *Oid.*, I, p. 155, 396 ; II, p. 133, n. 2). On s'est demandé si Euripide n'avait pas voulu, par sa tragédie, jeter du discrédit sur les mœurs thébaines (v. WELCKER, p. 356).

4. Notamment, APD., *Bibl.*, III, 5, 5.

5. Nous suivons C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 397 sq.

pouvoir, Laïos avait cherché un asile à Pisa, à la cour de Pélopos¹. Là, il apprenait à Chrysippos, le fils du roi, la conduite des chars² et, séduit par la beauté de l'adolescent, il l'enleva³, donnant ainsi le premier exemple de l'amour pour les jeunes gens⁴. Chrysippos, de honte, s'arrachait la vie⁵, et Pélopos, dans son désespoir, prononçait contre le ravisseur des malédictions terribles, vouant Laïos à être tué un jour par son propre enfant⁶.

Parmi les rares fragments conservés de la tragédie, le plus long, le n° 839, appartient évidemment au chœur⁷. Il est malaisé de dire si ce chœur était formé des sujets de Pélopos ou de Thébains venus à Pisa⁸ pour annoncer la mort d'Amphion et appeler Laïos au trône de Thèbes⁹. Il est vraisemblable, en tout cas, qu'il jouait le rôle de confi-

1. APD., l. c., qui donne encore les indications suivantes : Laïos n'avait qu'un an à la mort de son père Labdacos ; Lycos s'empara du trône et régna pendant vingt ans.

2. APD., l. c. Chrysippos est généralement présenté comme un bâtard de Pélopos (v. ps.-Plut.). Mais C. Robert soutient que, chez Euripide, il devait être le fils d'Hippodamie, car il importait que celle-ci fût châtiée aussi bien que Pélopos. C. Robert estime que si, dans l'hypothèse des *Sept* et des *Phéniciennes* où tout provient d'Euripide, Chrysippos est donné comme bâtard, cela est dû à une contamination, sur ce point, avec la version Hellanicos-Sophocle (*Oid.*, I, p. 408, 410).

3. APD., l. c. ; ps.-PL., l. c., et les auteurs mentionnés dans la note suivante.

4. Sc. *Phén.*, 1760 (cf. *Oid.*, I, p. 150 sq.) ; EL., N. A., 6, 15 ; V. H., 13, 5 ; ATH., XIII, 79, 602 ; hypothèse des *Sept* d'Eschyle (v. texte *Oid.*, I, p. 401-402) ; hypothèse des *Phéniciennes* (v. texte *Oid.*, II, p. 134, n. 10).

5. Sc. *Phén.*, 1760. Détail déjà admis, avant C. Robert, par WELCKER, p. 533, et VOGEL, p. 137.

6. V. hypothèse des *Sept* et des *Phéniciennes*, où l'oracle ultérieur d'Apollon, défendant à Laïos d'avoir un fils sous peine d'être tué par lui, est rattaché à la malédiction de Pélopos. Cf. DION DE PRUSE, X, 24. Il semble bien qu'une connexion analogue ait été établie par l'auteur de la ciste *Barberini* (v. *infr.*, p. 347 et n. 7) où l'on voit, à côté de Laïos, jeune, enlevant Chrysippos, Laïos plus mûr et consultant le dieu de Delphes (v. *Oid.*, I, p. 402 sq.). Selon C. ROBERT (*o. c.*, I, p. 406) Euripide aurait calqué ce trait de la malédiction de Pélopos contre Laïos sur celui de la malédiction de Pélopos contre Atrée et Thyeste lorsque ceux-ci, selon la légende argienne (ap. Hellanicos-Sophocle), eurent tué l'enfant Chrysippos.

7. D'après C. ROBERT (p. 412) le chœur glorifiait là l'ordre de la nature qui menaçait d'être brisé par l'amour coupable de Laïos (id. WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 8). Welcker pense (p. 535) que le chœur se livrait à des considérations cosmogoniques pour remonter au principe d'Eros, et qu'il dépeignait ensuite la passion de Laïos. Sur l'analogie entre ce F. 839 et un fragment de Pacuvius (généralement attribué au *Chrysès*, f. VII) Ribbeck a admis (p. 257-58) que Pacuvius avait composé un *Chrysippos* inspiré d'Euripide.

8. C'est à Pisa, sans aucun doute, qu'était localisée la tragédie. Ce qu'Hygin raconte (f. 85) de l'enlèvement de Chrysippos aux jeux de Némée n'est point d'Euripide (WELCKER p. 535, VOGEL, p. 137). La comparaison de la f. 85 avec le F. 271 démontre que cette mention de Némée provient de la légende néméenne de Chrysippos ravi par Zeus (v. C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 396 et 404 ; II, p. 133, n. 2). Selon C. Robert, le seul détail provenant d'Euripide dans la f. 85 est l'amour de Laïos et le rapt. Quant au meurtre de Chrysippos par Atrée et Thyeste, c'est vraisemblablement une légende argienne dont le plus ancien témoignage est fourni par HELLANICOS (v. sc. II, II, 105 = F. H. G., I, p. 50 f. 42), et que devait aussi avoir utilisé Sophocle. Mais tandis que, chez Hellanicos, Hippodamie était simplement bannie, Hygin, peut-être sous l'influence d'une variante de Sophocle, dit qu'elle se donna la mort (V. C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 405-408).

9. Welcker et Wilamowitz, qui, d'ailleurs, ne supposent pas ouverte la succession au trône de Thèbes, admettent un chœur de Pisates. Si ce chœur rappelait Laïos au sentiment de ses devoirs, c'était, dit Welcker, parce que, tout à sa passion pour Chrysippos, il ne se préoccupait nullement de reconquérir le trône de Thèbes avec l'aide de Pélopos. C. Robert a soutenu que le chœur était composé de Thébains qui venaient appeler Laïos au trône de Thèbes, et voici quelles sont ses raisons : 1° Le chœur de l'*Oinomaos* était vrai-

dent moralisateur, et qu'il essayait d'arracher Laios à la passion dont il déplorait les funestes effets ¹. C'est à la réponse de Laios à ces conseils qu'appartenait sans doute le F. 840 ², et le chœur, voyant l'inutilité de ses remontrances, devait clore le débat par le F. 841 ³.

C. Robert admet que, chez Euripide, Chrysippos, donné ailleurs comme bâtard de Pélops, était présenté comme le fils d'Hippodamie ⁴, et que cette dernière figurait parmi les personnages du drame ainsi que le pédagogue de l'enfant ⁵. Il croit que le pédagogue devait apporter la nouvelle de l'enlèvement de Chrysippos qu'il avait accompagné à la palestre, tandis qu'un autre messager venait ultérieurement raconter son suicide ⁶. Il est très probable que Pélops, aux premières nouvelles, s'était jeté à la poursuite du ravisseur, mais il arrivait trop tard pour sauver son fils ; au dénouement, Chrysippos mourant ou mort était sans doute ramené sur le théâtre, et c'est alors que Pélops lançait contre le coupable sa malédiction vengeresse ⁷.

Certains des détails qui précèdent sont suggérés par des vases peints dont il nous reste à dire quelques mots. Ils illustrent tous l'épisode capital du drame, celui de l'enlèvement, et l'on constatera par ce nouvel exemple que les décorateurs ou leurs modèles s'inspirent aussi bien des

semblablement déjà formé de Pisates et il fallait quelque variété. 2^o Les *Phéniciennes* supposent la royauté de Laios à Thèbes et il était indispensable qu'on eût vu comment il avait accédé au pouvoir. 3^o Enfin, l'hypothèse de C. Robert a été suggérée aussi par la préoccupation de répondre à un argument donné par Wilamowitz à l'appui de sa propre conception de la tragédie : tout porte à croire que le chœur était au courant de la passion de Laios ; or, Laios n'aurait pu raisonnablement prendre pour confident des sujets de Pélops avant la mise à exécution de ses projets touchant le fils de celui-ci ; c'est donc que la tragédie se déroulait après le rapt manqué de Chrysippos, alors que Laios avait été ramené à la cour de Pisa. A quoi C. Robert réplique : Non, l'enlèvement était le sujet unique de la tragédie, et si le chœur est dans la confidence de Laios, c'est qu'il est composé de Thébains. Cette déduction ne me semble ni particulièrement nécessaire ni très sûre ; l'exemple de *Médée*, où le chœur des Corinthiennes, sujettes de Créon, est au courant des funestes projets de l'héroïne eût suffi pour répondre à Wilamowitz. Au surplus, le chœur du *Chrysippos* pouvait très bien connaître la passion de Laios et essayer de l'en guérir, sans avoir été mis au courant des projets de rapt. Ajoutons que le F. 843, s'il appartient au chœur, comme le croit WELCKER (p. 535), serait en faveur de la théorie de Wilamowitz sur la composition du chœur, mais ces vers conviendraient aussi à un confident ou suivant de Pélops.

1. C'est à la parodos qu'appartiendrait le vers $\lambda\eta\theta\eta\delta\epsilon\ \varphi\acute{\iota}\lambda\omega\nu\ \lambda\eta\theta\eta\delta\epsilon\ \pi\acute{\alpha}\tau\rho\alpha\varsigma$ que WILAMOWITZ (a. c., p. 3) a restitué d'après un passage de PLUTARQUE, *Amat.*, 3, 750 B. V. déjà WELCKER, p. 534.

2. WILAMOWITZ, a. c., p. 6 ; C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 413. Comparer les v. 1778-79 de *Médée*. Welcker suppose (p. 534) que ces vers étaient adressés par Laios, non pas au chœur, mais à Chrysippos qui lui faisait des remontrances. Welcker attribuait à Chrysippos les F. 841 et 842. Ce dernier fragment conviendrait bien, en effet, à l'adolescent qui se donnera la mort pour échapper au déshonneur. Quant au F. 843, Welcker pense qu'il était dit par le chœur à Pélops, à la fin de la tragédie.

3. WILAMOWITZ, a. c., p. 6 ; C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 413, selon qui $\acute{\alpha}\gamma\omega\nu\ \lambda\acute{o}\gamma\omega\nu$ se faisait entre Laios et le coryphée. Sur l'interprétation différente de Welcker, v. note précédente.

4. *Oid.*, I, p. 408-410.

5. *Oid.*, I, p. 414.

6. *Ib.* ; Welcker estimait (p. 535) que l'enlèvement et la mort étaient racontés dans un même récit.

7. *Oid.*, I, p. 414.

narrations de la tragédie que des spectacles qu'elle offrait réellement aux yeux.

A. — La première de ces illustrations est une peinture de style fleuri, qui orne un cratère de la Collection Pulzky (fig. 90) ¹.

Laïos s'enfuit sur son quadriges lancé à toute allure, serrant contre lui l'enfant Chrysippos qui se détourne et tend les bras pour implorer du secours. On voit, au-dessus de l'attelage, une femme qui crie et paraît courir, si l'on en juge par les mouvements du buste et des bras seuls visibles. C. Robert a reconnu dans ce personnage Hippodamie éplorée, et c'est là un des arguments qu'il invoque pour établir que, chez Euripide, Chrysippos était issu du mariage de Pélops avec la fille d'Oinomaos. Mais on pourrait y reconnaître aussi quelqu'une des



Fig. 90.

suivantes d'Aphrodite, et interpréter sa mimique comme autant d'encouragements à Laïos.

B. — Le même sujet se retrouve sur une Amphore de Ceglie, du Musée de Berlin ², mais il est plus développé car, ici, Chrysippos tend les bras vers son père Pélops qui court derrière le char (fig. 91). Un doryphore qui fait pendant à Pélops, à gauche, a saisi un des chevaux par la bride. Un Eros vole dans le sillage du quadriges, tendant sur la tête de l'en-

1. On admet généralement que la période du *style fleuri* s'étend, environ, de 420 à 400. Cette peinture serait donc de peu postérieure au *Chrysippos*. On la trouvera reproduite *Wien. Vorlegebl.*, V, 11, 2 = *ROSCHER, Lex.*, I, 1, p. 903 ; *Oid.*, I, f. 57. V. *VOGEL o. c.*, p. 139 ; C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, XXIX, 1914, p. 172 n. 1 et *Oid.*, I, p. 409.

2. FURTWAENGLER, n° 3239. Rep. GERHARD, *Apul. Vasenb.*, pl. VI, 7 ; *Elite Cér.*, II, 103, B ; *Arch. Jahrb.*, 1914, pl. XII ; cf. p. 172 ; *Oid.*, I, f. 56 (= notre fig. 91) et p. 405. Cf. *VOGEL, o. c.*, p. 138



Fig. 91

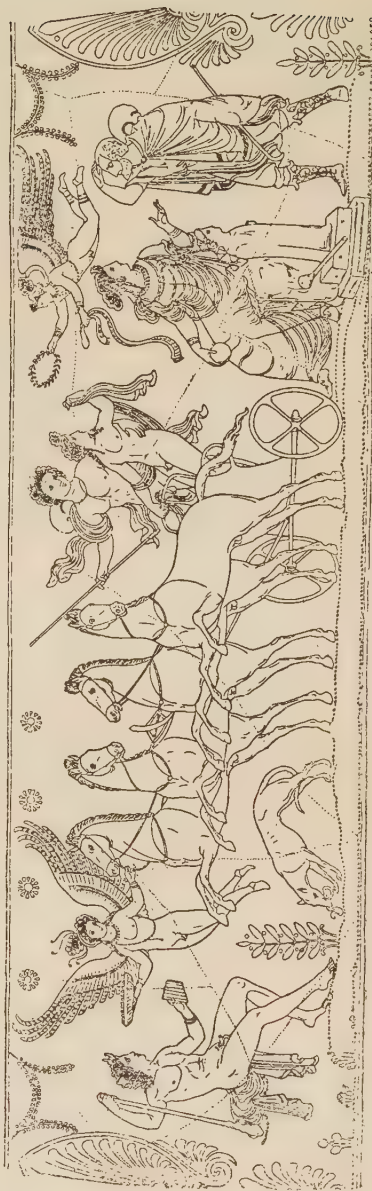


Fig. 92

fant une couronne et une bandelette. Une autre bandelette, un arbrisseau et cinq étoiles ¹ parachèvent la décoration.

C. — Une amphore de Ruvo, du Musée de Naples ², présente des modifications et des additions importantes (fig. 92). Au lieu de lancer ses deux bras en arrière, Chrysippos se tient, d'une main, à la barre du char ; il ne cherche plus à échapper à Laios, et son geste est beaucoup moins un appel qu'un adieu au pédagogue ou un signe de bel accueil et de gracieuse surprise à l'adresse de l'Eros ³, qui comme sur l'exemplaire précédent, lui offre couronne et bandelette. Le vieux pédagogue arrive à droite en portant la main à son front, soit dans un geste de consternation, soit plutôt pour abriter sa vue et mieux suivre le quadrigé dans sa fuite. Pour mieux faire ressortir le caractère de son sujet, l'artiste ne s'est pas borné à représenter un Eros qui accompagne le char de son vol propice. Un autre Eros est figuré, les ailes éployées, à la tête du quadrigé, tenant par la bride le *πρῶτος* de droite, et il semble bien qu'on doive reconnaître Aphrodite ⁴ elle-même dans le personnage féminin assis à droite et qui, tourné vers le pédagogue, lui explique avec le plus grand calme ce tragique évènement. La déesse a une balle dans la main droite, mais il est impossible de préciser la nature de l'objet ⁵ qui est à ses pieds, contre la plinthe de l'hermès auquel elle est accoudée. Cet hermès est peut-être destiné à marquer la limite de l'hippodrome ⁶ hors duquel s'enfuit Laios. Aphrodite a comme pendant, à gauche, le jeune Pan avec sa massue et sa syrinx. L'ornementation est encore plus poussée que sur l'amphore de Berlin, avec des étoiles, des festons de feuillage, des arbustes et, sous l'attelage, un chien qui mordille un serpent qu'il vient de capturer.

Ces trois peintures, qui ont entre elles des traits communs, présentent aussi de curieuses analogies avec un dernier monument dont nous ne saurions nous dispenser de faire une brève mention, la fameuse ciste de Préneste, dite *Ciste Barberini* ⁷. Elle rappelle surtout les peintures A et B, car Chrysippos tend les bras en arrière dans un appel désespéré, mais au lieu que ce soit Pélops qui se lance à la poursuite, comme sur B, c'est le pédagogue de C que l'on retrouve dans ce rôle, et il est assisté

1. Ces étoiles ne sont nullement un symbole de la nuit, comme le suggère VOGEL, *l. c.*

2. HEYDEMANN, *Vasensamml.*, n° 1769. *Rep. Arch., Jahrb.*, XXIX, 1914, pl. XI ; cf. p. 170 sq. ; *Oid.*, I, f. 55 (= notre fig. 92) ; cf. p. 405 ; cf. VOGEL, *o. c.*, p. 138.

3. C. ROBERT, *Jahrb.*, 1914, p. 171.

4. Heydemann et C. Robert. Vogel propose Peithô. Selon C. ROBERT (*a. c.*, p. 171), cette figure doit être mise au compte du peintre de vase et ne proviendrait pas de son modèle.

5. Un thyrsé, d'après Heydemann. C. ROBERT (*l. c.*) ne se prononce pas. C'est peut-être un accessoire du jeu destiné à lancer la balle.

6. VOGEL, p. 138. Cet hermès, dit C. ROBERT, (*a. c.*), pourrait correspondre à la colonne ionique de la ciste Barberini qui marque la *νύσσα* de l'hippodrome.

7. *Mon. d. Inst.*, VIII, 29 = C. ROBERT, *Oid.*, I, f. 54, p. 403. Cf. HELBIG, *Führer*, II³ p. 318 sq., n° 1768 a. Sur la scène de la consultation d'Apollon qui figure à côté de la scène de rapt, v. *supr.*, p. 313, n. 6

d'un jeune garçon qui serait, d'après C. Robert, un des frères de Chrysippos¹. Loin de se jouer, comme leur congénère de C, deux chiens prennent à la chasse une part ardente ; une colonne ionique marque la limite de l'hippodrome, indication qui, sur C, était peut-être donnée on l'a vu, par l'hermès où s'appuyait Aphrodite.

La comparaison de ces diverses œuvres nous induit à les considérer comme autant de répliques d'un original² qui se rattache lui-même selon toute probabilité, au *Chrysippos* d'Euripide³. Les divergences qu'on peut relever entre ces représentants d'une même famille ne doivent pas être imputées à une diversité de sources, mais à la fantaisie individuelle de chaque décorateur. Ne soyons donc pas surpris si Chrysippos résiste à Laios sur trois des monuments (A B D) et s'il apparaît quasi consentant sur le quatrième (C). Cela ne veut pas dire que l'auteur de C ait connu une autre version que celle d'Euripide, chez qui, nous avons toute raison de le croire, Chrysippos se donnait la mort⁴. De même, sur l'amphore de Berlin (B) il semble que Pélops, dont la main touche celle de son fils, et le doryphore, qui s'est précipité à la tête de l'attelage, vont réussir à arrêter le ravisseur. En conclura-t-on que l'artiste s'inspirait d'une tradition selon laquelle Laios échouait dans son entreprise⁵ ? Non, car la ressemblance frappante de B avec les autres monuments démontre que le décorateur puisait aux mêmes sources par l'intermédiaire d'un prototype unique. Et d'ailleurs, en dehors de toute comparaison, la présence seule de l'Eros favorable qui accompagne le char ne suffit-elle pas à marquer, selon le langage conventionnel des céramistes, que la tentative de Pélops sera vaine et que Laios va réussir, là aussi, dans l'entreprise hasardeuse où l'a jeté sa folle passion⁶ ?

1. *Arch. Jahrb.*, a. c., p. 170 ; *Oid.*, I, p. 409.

2. C. Robert estime (*Arch. Jahrb.*, 1914, p. 171) que c'est la Ciste Barberini qui offre, de cet original, le souvenir le plus fidèle.

3. Notons pourtant que Vogel ne range pas ces peintures parmi celles dont il considère le rapport avec Euripide comme certain.

4. V. VOGEL, o. c., p. 139.

5. Rappelons que, d'après le pseudo-Plutarque, c'était Atrée et Thyeste qui représentaient Chrysippos. D'après HYGIN, *f.* 85, Pélops le récupérerait au moyen d'une guerre. Aucune de ces deux versions ne s'accorderait bien avec B.

6. Il ne serait pas absolument impossible de rattacher ces peintures de vases à un *Chrysippos* conçu dans la manière de Wilamowitz, puisqu'il y aurait également été question du rapt de l'enfant. Il semble, pourtant, que les monuments figurés soient plutôt favorables à la théorie de C. Robert. En effet, dans la conception de Wilamowitz, le rapt de Chrysippos n'est qu'un événement préliminaire, la tragédie ne commençant qu'avec le retour à Pisa de l'enfant et de son ravisseur ; dans la conception de C. Robert, l'enlèvement se place, au contraire, au centre même de l'action et le récit dramatique du messager devait être de nature à solliciter l'imagination des artistes.

CHAPITRE XI

HÉCUBE

Cette pièce, qui trouve son unité dans la douleur d'une mère, est composée de deux parties distinctes, le sacrifice de Polyxène et la vengeance d'Hécube sur Polymestor, meurtrier de l'enfant que lui avait confié Priam. Des bols à reliefs¹ et un vase peint nous offrent une illustration de ces deux épisodes si profondément pathétiques.



Fig. 93.

A. — Bol de l'Antiquarium de Berlin² (fig. 93) Au près du tombeau d'Achille, marqué par une stèle dressée sur un monticule³, Polyxène apparaît de face, un genou à terre. La poitrine découverte et les bras levés, elle attend le coup fatal. A sa gauche, Néoptolème s'apprête à la frapper, et l'on a cru que son bras levé en signe d'étonnement et d'admiration, correspondait à l'hésitation du héros soulignée dans le texte d'Euripide.⁴ Derrière Néoptolème sont deux personnages où il faut sans doute

1. Le centre de fabrication de ces bols à sujet épique et dramatique est la Béotie, v. COURBY, *Vases grecs à reliefs*, p. 318 sq.

2. C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 73 sq., f. b ; HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 95 sq., f. 12 ; COURBY, *o. c.*, p. 310, n° 36, f. 60. = notre fig. 93.

3. *Héc.*, v. 221.

4. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 98. Il n'y a aucun doute, écrit C. ROBERT (*o. c.*, p. 73) que cette illustration ne dérive du récit d'Euripide, v. 558-567.

reconnaître Ulysse et Agamemnon ¹. A droite du tombeau figurent trois autres assistants ². Des dauphins et des poules d'eau rappellent que la scène se passe au bord de la mer.

B. — Bol du Musée National d'Athènes ³ (fig. 94). A côté de deux épisodes empruntés à l'*Iliade*, on voit encore le meurtre de Polyxène par Néoptolème. « Au fond, on aperçoit le tumulus surmonté d'une haute stèle à fronton. Le guerrier (portant un ample manteau et vêtu d'une tunique) plonge son glaive dans le sein de la jeune fille, qu'il a saisie par la tête et rapprochée de lui. A gauche, Achille, représenté comme un guerrier nu, portant une épée suspendue à un baudrier, et une lance,



Fig. 94.

est assis sur un tertre. C'est évidemment un motif pris ailleurs : ce guerrier ne convient qu'à peu près pour représenter l'ombre d'Achille. Enfin, à droite, un guerrier, nu, vu de dos, coiffé du pilos, portant un bouclier, monte sur un socle bas en s'appuyant sur sa lance. Il est désigné comme Diomède » ⁴.

Le sacrifice de Polyxène, qui semble avoir été conté d'abord dans l'*Iliupersis* d'Arctinos ⁵, avait été, aussi, représenté par l'art grec antérieurement à l'époque d'Euripide. On le voit déjà, par exemple, sur un vase attique à figures noires du milieu du VI^e siècle, et sur des gemmes

1. C'est Ulysse qui, chez Euripide (v. 215-437), vient arracher Polyxène à sa mère et la conduit au supplice. La présence d'Agamemnon au sacrifice est spécifiée au v. 553. Cependant, M. COURBY (*l. c.*) a voulu reconnaître dans le personnage assis (Agamemnon) Achille ou, du moins, l'ombre d'Achille qui est représentée parmi les figures du bol B. Mais il avoue à propos de B (v. p. 305) que « ce guerrier ne convient qu'à peu près pour représenter l'ombre d'Achille ». Nous jugeons préférable avec C. ROBERT et HUDDILSTON *l. c.*, de reconnaître Agamemnon dans le personnage assis de A.

2. Simples figures de remplissage (COURBY, *o. c.*, p. 310).

3. 'Εφ. ἄρχ., 1914 p. 210-22 et pl. VI = notre fig. 94; COURBY, *o. c.*, p. 305-6, n° 30.

4. COURBY, *l. c.*

5. KINKEL, *Ep. Gr. Fragm.*, p. 50. Cf. WEIL, *Sept Trag.*, p. 204, n. 1. Peut-être en était-il aussi question dans les *Nostoi*. Selon le scol. d'EURIPIDE, *Héc.*, 41, IBYCOS (fr. 36) rapportait que Polyxène avait été tuée par Néoptolème, et d'après LONGIN (*De subl.*, 15, 7) SIMONIDE (cf. fr. 209) avait décrit l'apparition de l'ombre d'Achille venant réclamer sa victime. Cf. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 162.

de style sévère ¹. Mais il est certain que la tragédie a donné une sorte de renouveau à la légende ², et il nous paraît bien qu'on doit rapporter à l'influence du théâtre et, en particulier, à celle d'Euripide ³, la décoration de ces deux bols qui datent de la fin du quatrième siècle ou du début du troisième.

Le cœur maternel d'Hécube était aussi frappé dans la personne de



Fig. 95.

Polydore ⁴, et la peinture d'un vase de Lucanie ⁵ (fig. 95), fait assister à la vengeance de la reine sur Polymestor.

1. FURTWÄENGLER, *Vasensamml.*, n° 1902; cf. OVERBECK, *Bildw.*, pl. XXVII, 17. Gemmes de l'Antiquarium de Berlin, n° 489 et 490; cf. OVERBECK, pl. XXVII, 13, 14. V. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 60; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 95, n. 1. Sur le tableau de la Pinacothèque représentant le même sujet, v. *supr.*, p. 32.

2. Sophocle avait, lui aussi, écrit une *Polyxène*, qui devait reposer sur les mêmes données que la première partie de la tragédie d'Euripide, mais qui était caractérisée par l'apparition de l'ombre d'Achille. Rien ne prouve, d'ailleurs, que Sophocle eût introduit le motif d'un amour d'Achille pour la vierge troyenne. Cf. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 176; WEIL, *Sept Trag.*, p. 203-4; PEARSON, *o. c.*, II, p. 161 sq. Welcker a supposé (*o. c.*, I, p. 178) — et il a été suivi par RIBBECK (*Röm. Trag.*, p. 417) — que la *Polyxène* de Sophocle était la même tragédie que l'*Ἀπόλλους* dont parle ARISTOTE, *Poét.*, 23, 3. On ignore la date de la pièce de Sophocle. L'*Hécube* d'Euripide est de 425 ou 424 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 151).

3. A cause de son influence prédominante au iv^e siècle, et parce qu'on trouve sur les bols à reliefs de Béotie d'autres illustrations de ses pièces.

4. On retrouve l'histoire de Polydore, mais avec des modifications profondes, dans la f. 109 d'HYGIN, *Iliona*. On connaît, sous le même titre, une tragédie de Pacuvius (RIBBECK, *o. c.*, p. 232 sq.) Cf. WEIL, *Sept Trag.*, p. 207 sq.

5. *Mon. d. Inst.*, II pl. 12 = REINACH, *Rép.*, I, 91. On ne sait pas où se trouve aujourd'hui ce monument qui a été interprété pour la première fois dans le sens que nous indiquons par MUELLER, *Annali*, VII, 1835, p. 222 sq. Cf. VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 62 sq.; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 99 sq. et f. 13. = notre fig. 95. WELCKER (*Alte Denkm.*, III, p. 396) indiquait à tort, comme sujet, Edipe, Créon et Jocaste. Ribbeck a proposé, de cette peinture, une interprétation sensiblement différente de celle que nous avons suivie et qui nous paraît beaucoup trop hasardeuse (*Röm. Trag.*, p. 238). Il admet bien que le sujet rappelle, au moins en partie, l'*Hécube* d'Euripide, mais il reconnaît dans la plus jeune des femmes l'*Iliona* pacuvienne; quant au jeune homme placé derrière Agamemnon, ce serait peut-être Polydore qu'*Iliona* a sauvé en lui substituant son propre fils. La peinture se rapporterait donc, non pas à Euripide, mais, j'imagine, à son épigone inconnu auteur du modèle grec de l'*Iliona* de Pacuvius.

Au centre est un homme barbu, coiffé de la mitre asiatique, vêtu d'un chiton brodé, à manches, et d'une chlamyde. Son allure et le port de sa tête, ses mouvements tâtonnants, ses yeux sans pupilles, tout dénote qu'il est aveugle. A droite sont deux femmes enveloppées de leur himation, dont l'une pose la main sur l'épaule de l'autre qui tient un bâton, comme en ont souvent les personnes âgées. Elles tournent leur regard vers le personnage central que la plus jeune semble montrer de la main. On voit, à gauche, accompagné d'un doryphore, un homme barbu, à l'himation brodé, et qui porte le sceptre royal ¹.

L'artiste a représenté le moment où Polymestor aveuglé sortait de la tente où Hécube l'avait attiré et cherchait à saisir les Troyennes qui venaient de le punir ². Ses cris font bientôt apparaître Agamemnon ³ qui est représenté à gauche. Hécube qui, tout d'abord, s'était écartée pour se soustraire à la fureur du roi thrace ⁴, s'est rapprochée maintenant sous la conduite d'une Troyenne. Elle va confondre le barbare et justifier son action vengeresse ⁵.

1. On distingue, dans le champ, des rosaces et deux roues, ornements assez fréquent sur les vases peints de l'Italie méridionale. Le glaive, sur le sol, est une allusion à l'œuvre vengeresse d'Hécube (v. 1046), ou bien le décorateur a voulu représenter l'arme désormais inutile de Polymestor.

2. *Hec.*, 1056 sq. : "Ομοι ἐγώ, πᾶ βῶ, πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω; κτλ.

3. *Hec.*, 1116.

4. *Id.*, 1054.

5. *Id.*, 1187 sq.

CHAPITRE XII

HIPPOLYTE

Greffée sur un antique rituel de Trézène ¹, l'histoire de la mort d'Hippolyte, victime de la passion incestueuse de Phèdre, nous apparaît pour la première fois chez les tragiques ², dans la *Phèdre* de Sophocle et les deux *Hippolyte* d'Euripide, l'*Hippolyte Stéphanéphore* de ce dernier, qui date de 428, étant la troisième des pièces consacrées à ce sujet par le théâtre du v^e siècle. L'initiative d'avoir porté cette pathétique matière à la scène semble, d'autre part, revenir à Euripide, de telle sorte que la *Phèdre* de Sophocle s'intercalait entre les deux tragédies de son rival ³. Il est probable, d'ailleurs, que l'intrigue de

1. V. L. SÉCHAN, *La Légende d'Hippolyte*, *Rev. Et. Grecques*, XXIV, 1911, p. 106-151. WILAMOWITZ (*Eur. Hippolytos*, 1891, p. 23-58) a bien dégagé le rituel trézénien de la « nouvelle » postérieure, mais il s'est fait, de la nature primitive d'Hippolyte, dieu de la pureté virginale, une conception beaucoup trop romanesque, et j'accentuerais encore les réserves que je formulais déjà autrefois à cet égard. Si les sentiments des jeunes filles peuvent s'être objectivés dans la personne du héros, ils ne lui ont certainement pas donné naissance. J'avais proposé de voir en lui un dieu tutélaire de la jeunesse, mais les déplorations périodiques semblent attester plutôt un rite saisonnier, et C. Robert me paraît approcher davantage de la vérité en qualifiant Hippolyte de dieu trézénien de l'année ou de la végétation (*Griech. Heldens.*, p. 738). Sa légende offre, d'ailleurs, quelques points de comparaison avec celle d'Adonis.

2. PLUTARQUE (*Thés.*, 28) considère la tragédie comme fondamentale dans la formation de la légende. Il est difficile de décider dans quelle mesure le v. 321 du chant XI de l'*Odyssée* implique l'histoire d'Hippolyte, telle que nous la connaissons. En tout cas, ce vers passe généralement par une interpolation attique du vi^e siècle (v. KALKMANN, *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 37, n. 1; WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 41). Au vi^e siècle, une *Théséide* attique (cf. PLUT., *Thés.*, 28, et *Dict. des Ant.*, s. v. *Théséus* p. 226 n. 7) connaît le mariage de Thésée avec Phèdre après la répudiation d'Antiope, et c'est vers le même temps qu'Hippolyte est substitué, comme fils de l'Amazone, à Démophon auquel PINDARE (F. 176) prête encore cette qualité. Selon C. ROBERT (*o. c.*, p. 741-742), Hippolyte fut mis en rapport dès ce moment-là avec le culte d'Aphrodite sur l'Acropole, mais Wilamowitz estime (*o. c.*, p. 41-42) que cette liaison s'opéra plutôt au siècle suivant. Rappelons que, vers le milieu du v^e siècle (entre 458 et 447, d'après C. ROBERT, *Marathonsschlacht*, p. 69), Polygnote faisait sans doute allusion au suicide de Phèdre dans sa *Nekyia* de Delphes (PAUS., X, 29, 3; cf. C. ROBERT, *Nekyia*, p. 30; *Gr. Heldens.*, p. 741 n. 3; A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 117 n. 2). On a parfois admis (v. GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 592 n. 2) l'existence d'une œuvre poétique trézénienne groupant déjà les principaux éléments de l'histoire d'Hippolyte et de Phèdre, et dont l'action eût été prépondérante sur les diverses œuvres artistiques ou littéraires de l'Attique. Pour toute cette élaboration de la légende, v. SÉCHAN, *o. c.*, p. 129 sq.

3. WILAMOWITZ, *Hermes*, XVIII, 1883, p. 239, et *Hipp.*, p. 57; KALKMANN, *De Hipp Eurip.*, p. 46; WEIL, *Sept Trag.*, Not. à *Hipp.*, p. 6; Ilberg ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 1, p. 2223. C. ROBERT (*o. c.*, p. 743) ne tranche pas la question. Sur la *Phèdre* de Sophocle, v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 294 sq.

Phèdre était à peu près analogue à celle du premier *Hippolyte*¹, et que la différence consistait surtout dans la peinture du caractère de l'héroïne, à qui Sophocle avait certainement donné plus de retenue et de pudeur². C'était déjà là, en quelque mesure, une retouche préluant aux transformations qu'Euripide lui-même apporta ultérieurement à son personnage, quand il remania sa tragédie et fit succéder à l'*Hippolyte se voilant* le beau drame que nous avons conservé.

Selon une théorie de Wilamowitz³ qui est généralement admise⁴, le premier *Hippolyte* d'Euripide se liait à un ensemble dramatique qui gravitait autour de Thésée, et qui reposait sur le thème de l'expiation d'une faute ancienne⁵ et de l'inutilité finale de trois vœux que Poseidon s'était engagé à exaucer⁶. L'*Aigeus* montrait Thésée arrivant à Athènes, comment il succombait presque aux embûches d'une marâtre, et était enfin reconnu par le père qui l'avait engendré contre la volonté d'Apollon⁷. Dans le *Thésée*, qui se déroulait en Crète, Thésée se jetait à la mer⁸ pour y chercher l'anneau de Minos à qui il prouvait ainsi

1. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 743. Les F. 624 = 686, 625 = 687, semblent montrer que Thésée, au cours de la pièce, revenait, comme dans le premier *Hippolyte*, de son expédition aux Enfers (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 296).

2. WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 395 sq.), qui imaginait le drame de Sophocle d'après le récit d'Asclépiades ap. sc. *Od.*, XI, 321, donnait à Phèdre un caractère beaucoup plus audacieux, puisqu'elle avouait elle-même sa passion, calomniait Hippolyte de vive voix, et ne se tuait qu'après la mort du héros, quand sa perfidie était découverte. Mais rien ne prouve que ces données d'Asclépiades, analogues à celles d'APOLLODORÉ, *Ep.*, I, 18, 19, dérivent de Sophocle (v. PEARSON, *o. c.*, p. 295), et l'on y voit plutôt un souvenir du premier *Hippolyte* (FRAZER, *Apd.*, II, p. 146, n. 1 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 746, n. 5) La conception que se faisait Welcker du caractère de la Phèdre de Sophocle a été justement critiquée par LEO, *De Senec. trag. observ. crit.*, p. 174, et KALKMANN, *De Hipp. Eurip.*, p. 47.

3. *Hermes*, XV, 1880, p. 483 sq. ; *Hipp.*, p. 42 sq.

4. V. M. MAYER, *De Eur. Mythop.*, p. 59 sq. ; C. ROBERT, *Hermes*, XXXIII, 1898 p. 134 sq. ; *Gr. Heldens.*, p. 743. Quelques réserves seulement dans PEARSON, *o. c.*, II, p. 296, n. 4.

5. La faute d'Egée qui avait désobéi à l'oracle d'Apollon lui interdisant d'avoir une postérité hors d'Athènes. Cet oracle est rappelé dans *Médée*, et Wilamowitz considère la *Théséide* dramatique comme antérieure à cette dernière tragédie (*Hippol.*, p. 43-45). Il voit aussi (*id.*, p. 46-47) des rappels de ce thème de la faute dans les v. 830 sq. et 1378 du second *Hippolyte*.

6. Cf. *Hipp. Stéph.*, v. 46, 886, 1349. D'après le scol. d'*Hipp.*, v. 886, Thésée invoquait Poseidon pour sortir du Labyrinthe, pour s'échapper des Enfers et, enfin, pour se venger d'Hippolyte. Il ne pouvait donc plus invoquer le dieu quand il reconnaissait l'innocence de son fils. Nous nous inspirons ici, avec la majorité des auteurs modernes, des indications du scolaste, et nous rejetons la théorie de GRUPPE, *Gr. Myth.*, p. 597 et 603. Pour le contenu de l'*Aigeus*, du *Thésée* et de l'*Hippolyte se voilant*, v., outre mon étude de 1911, l'article *Thésée*, dans le *Dict. des Antiquités*.

7. Sophocle avait, lui aussi, composé un *Egée* auquel on incline aujourd'hui (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 15-16) à attribuer une matière analogue à celle du drame d'Euripide. La coupe de Codros (BAUMEISTER, *Denkm.*, III f. 2149) est, semble-t-il, trop ancienne pour pouvoir être mise en relation avec l'*Egée* d'Euripide. Nous ignorons complètement, par ailleurs, la date de l'*Egée* de Sophocle. D'autre part, il m'est impossible de voir la reconnaissance de Thésée par Egée sur les reliefs de terre cuite qu'on trouvera dans CAMPANA, *Op. in plastica*, pl. LXVIII, et dans KERULE, *D. ant. Terrakotten*, IV, 2, pl. LII, 1, 2, 3 ; cf. IV, 1, p. 264-65.

8. La localisation de l'épisode au rivage de Crète (v. HYG., *Astr.*, II, 5) paraît être une innovation d'Euripide (C. ROBERT, *Hermes*, XXXIII, 1898, p. 146). Dans BACCHYLIDE, XVII, Thésée se précipite en pleine mer (C. ROBERT, *a. c.*, p. 134). Le di-

sa filiation divine. Accueilli avec honneur par Amphitrite et Poseidon il recevait de celui-ci la promesse que ses trois premiers vœux seraient entendus, et il recourait d'abord à son père divin pour sortir du Labyrinthe ¹. La troisième pièce, l'*Hippolyte*, localisée à Athènes ², dont Thésée était roi depuis le trépas lamentable d'Egée, présentait le fils de l'Amazone dans la situation où s'était jadis trouvé le fils d'Aithra : Hippolyte, à son tour, était exposé aux embûches d'une marâtre ³, mais celle-ci, au lieu d'avoir, comme Médée, la jalousie pour mobile, céda à l'impulsion de l'amour. Quand Thésée revenait, délivré des Enfers par un deuxième appel à Poseidon ⁴, la calomnie de Phèdre lui arrachait un troisième vœu, le dernier, dont l'effet irréparable le frappait doublement au cœur, puisque ce vœu causait la ruine de sa famille par la perte d'un fils innocent ⁵.

Il est très probable que, dans cette pièce, le poète des amours coupables ⁶ s'était attaché avant tout à dépeindre Phèdre et son aveugle passion ⁷. Répudiant hautement la réserve de son sexe, et pleine de confiance dans le pouvoir invincible de l'amour ⁸ l'héroïne proclamait que nécessité ne connaît pas de loi ⁹ et préconisait l'audace pour qui veut arriver à ses fins ¹⁰. Avec une impudence que les critiques anciens ont relevée ¹¹, et qui lui a valu une dure qualification d'Aris-

thyrambe de Bacchylide fut peut-être composé à l'occasion du « retour des cendres » que fit opérer Cimon, après la conquête de Scyros, sur l'ordre d'un oracle rendu en 476-75 (v. SÉCHAN, *Rev. Et. Grecques*, a. c., p. 136). Déjà représentée sur la coupe d'Euphronios qui date des environs de 490 (V. POTTIER, *Vas. ant. du Louvre*, p. 155, pl. CII ; *Catal.*, p. 935), la descente à la mer était le sujet de la fresque peinte au Théséion par Micon (PAUS., I, 17, 2) vers 474-73 (C. ROBERT, *Marathon Schlacht*, p. 50 ; *Hermes*, a. c., p. 134). Le cratère de Bologne (*Mon. d. Inst.*, XII, 21 = REINACH, *Rép.*, I, 232, 2), le cratère d'Agrigente de la Bibl. Nationale (*Mon. d. Inst.*, I, 52 = REINACH, *Rép.*, I, 83 ; DE RIDDER, *Cat.*, n° 418), le vase Tricase, de Ruvo (*Röm. Mitt.*, IX, 1894 p. 229 sq., pl. VIII), dénotent l'influence de Micon, sensible surtout dans le cratère de Bologne (v. C. ROBERT, *Arch. Anz.*, IV, 1889, p. 141 ; *Marathon Schlacht*, p. 50, n. 8 ; *Hermes*, a. c., p. 136 sq.).

1. On estime généralement, en effet (v. divergence dans P. ORSI, *Mon. Antichi*, XVII, 1906, p. 442), qu'Ariane, conçue comme l'épouse divine de Dionysos (v. *Hipp.*, v. 339) ne figurait pas dans ce drame qui s'achevait peut-être par le mariage de Thésée avec Phèdre (v. M. MAYER, *De Eur. Mythop.*, p. 62 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 742 sq.).

2. A ce sujet, quelques réserves seulement dans PEARSON, *o. c.*, II p. 296, n. 1.

3. C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 744, n. 1) rappelle le rapprochement fait par Hippolyte dans la *Phèdre* de Sénèque, v. 697 : *Colchide noverca majus haec, majus malum est*.

4. Selon la tradition la plus répandue, qui remonte peut-être à Panyasis, dans l'*Héraclée* (VOLKMANN, *Anal. Thesea*, p. 25), Thésée fut délivré par Héraclès (EUR., *Her. F.*, 1156, 1171, 1235-36 ; *Heracl.*, 220 ; PLUT., *Thés.*, 35 ; DIOD., IV, 26, 1 et 63, 4 ; PAUS., I, 17, 6 ; ARD., II, 5, 12). La captivité subie aux Enfers pour ne point abandonner son ami, et la délivrance par Héraclès faisaient l'objet de la tragédie de *Peirithoos* (NAUCK, p. 547) que l'on attribue tantôt à Critias tantôt à Euripide.

5. WILAMOWITZ, *Hippol.*, p. 45.

6. V. les tragédies d'*Aiolos* (NAUCK, p. 365) des *Crétoises* (Id., p. 501) de *Sthénébée* (Id., p. 567) de *Phoinix* (Id., p. 621). V. KALKMANN, *De Hippolytis Euripid.*, p. 104.

7. WEIL, *Notice à Hipp.*, p. 3 ; cf. HAAGENS, *De Hippolytis Euripid.*, p. 15 ; LEO, *o. c.*, p. 174 ; KALKMANN, *o. c.*, p. 27.

8. F. 430. V., dans le deuxième *Hippolyte*, ce que dit la nourrice, v. 443 sq. Le F. 431 attribué par Nauck à Euripide a été rattaché à Sophocle par PEARSON (*o. c.*, F. 684).

9. F. 433.

10. F. 434.

11. *Vit.*, 5 : τὴν ἀναισχυντίαν θριαμβεύει τῶν γυναικῶν.

tophane¹, elle justifiait ses propres errements par ceux de Thésée, et présentait peut-être sous un jour suspect l'amitié qui avait entraîné son mari aux Enfers à la suite de Peirithoos². Si elle employait d'abord, pour gagner Hippolyte, les secrètes pratiques de la magie³, elle n'hésitait pas, ensuite, à lui déclarer elle-même son amour, et à lui proposer de prendre, avec son épouse, la couronne de son père⁴. Bouleversé et plein d'horreur, le jeune homme se couvrait le visage, et de là vint à la tragédie son appellation distinctive d'*Hippolyte se voilant*. Cet échec n'inspirait que plus d'audace à la marâtre, par ce qu'il mêlait de dépit et de crainte à son égarement; loin d'être confondue par le retour imprévu de Thésée⁵, elle soutenait la vue de l'époux outragé et accusait de vive voix Hippolyte de ce qu'elle avait délibérément souhaité⁷. Il ne fallait pas moins que le trépas du héros⁸ pour donner à Phèdre quelque conscience de son crime; et encore est-il permis de croire que la nécessité, plus que le remords⁹, la poussait à s'infliger le châtiment mérité¹⁰. La pièce se terminait, vraisemblablement, par l'intervention d'Artémis¹¹ qui rendait hommage à l'innocence et à la vertu d'Hippolyte à qui elle promettait sans doute résurrection et immortalité¹².

On sait comment Euripide a corrigé, dans sa seconde pièce,¹³ les

1. Πόρνη, *Ran.*, 1043.

2. *PLUT.*, *De aud. poet.*, 28 A.

3. *OV.*, *Hér.*, IV, 110; *SEN.*, *Ph.*, 244.

4. *Scol. THEOCR.*, II, 10 c; *PROP.*, II, 1, 51 sq. Il y a un souvenir de ce trait dans le 2^e *Hippolyte*, v. 513 sq.

5. *SEN.*, *Ph.*, 219 sq.; 625 sq. Cf. *Hipp.*, v. 1010. Peut-être faut-il, avec WELCKER (*Gr. Trag.*, II, p. 739), rattacher à la scène des aveux les F. 428 et 436, le premier appartenant à Phèdre, le second à Hippolyte. La peinture où Kalkmann reconnaissait (*Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 131-32) la scène des aveux du premier *Hippolyte*, se rattache plutôt à la légende d'Oreste (v. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, id., p. 259-60).

6. On voit généralement dans le F. 443 des paroles de Thésée à son retour des Enfers. Cf. WELCKER, *o. c.*, p. 739; M. MAYER, *De Eur. Mythop.*, p. 68.

7. Selon C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 745, n. 6) le F. 440 appartiendrait au chœur adjurant Thésée de ne pas croire Phèdre. WELCKER (*o. c.*, p. 741) rapporte à la scène d'explication entre le père et le fils un certain nombre des fragments subsistants: — à Thésée, les F. 438 et 437, à moins que ce dernier n'appartienne à la nourrice (WELCKER, *o. c.*, p. 738); — à Hipp., le F. 440, mais v. le début de cette note; — à Thésée, le F. 439; — à Hipp., le F. 441; — à Thésée, le F. 435.

8. Le F. 442 semble bien se rattacher au récit du messager.

9. V. ASCLEP., fr. 24 (*Scol. Od.*, XI, 321) et *APD.*, *Ep.*, I, 18, qui, sur ce point, paraissent bien s'inspirer du 1^{er} *Hippolyte*. Cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 746, n. 5.

10. On ne sait pas comment mourait Phèdre. Il est douteux qu'elle se soit frappée comme chez SÉNÈQUE (v. 1191 sq.) avec le glaive abandonné par Hippolyte au cours de la scène des aveux (v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 744, n. 4 et 745, n. 5).

11. C'est l'opinion de WELCKER, *o. c.*, p. 742; LEO, *o. c.*, p. 180; WEIL, *o. c.*, p. 7; KALKMANN, *o. c.*, p. 40; HAAGENS, *o. c.*, p. 45; MAYER, *o. c.*, p. 72-73. On ne peut préciser si Hippolyte mourant réapparaissait sur le théâtre.

12. Peut-être la résurrection devait-elle s'opérer par l'intermédiaire d'Asclépios, conformément à la tradition générale (v. SÉCHAN, *Rev. Et. Grecques*, a. c., p. 103; cf. WILAMOWITZ, *Hippol.*, p. 45). Le F. 446 est évidemment relatif à la récompense décernée à l'incomparable vertu du héros.

13. Le lien trilogique primitif y est rompu (v. WILAMOWITZ, *Hippol.*, p. 47). Le drame est localisé à Trézène ce qui implique, d'ailleurs, quelques invraisemblances (v. M. MAYER, *o. c.*, p. 69; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 744). Thésée n'est plus descendu aux Enfers; il est parti pour une *thésorie* (v. 792).

traits qui avaient choqué et attiré le blâme ¹, comment il a diminué la responsabilité de Phèdre par l'intervention directe d'Aphrodite ², et par l'initiative de la nourrice qui engage la malheureuse dans la voie qu'elle réprouve. Certes, Phèdre se laisse étrangement abuser sur la nature des remèdes qu'on lui promet ³, et on peut la dire en partie complice ⁴; quelle différence, pourtant, entre la femme qui s'abandonne presque inconsciemment, alors que sa force de résistance est épuisée, et celle qui, tout à l'heure, poursuivait si résolûment la satisfaction de sa passion ! La pudeur, chez la nouvelle Phèdre, n'a jamais oublié ses droits ⁵, et elle chasse la mauvaise conseillère qui l'a trahie avec une indignation qui n'est pas seulement du dépit inspiré par l'échec. C'est dans un mouvement de confusion éperdue qu'elle va tout de suite à la mort et qu'elle accuse Hippolyte pour sauver une réputation qu'elle n'avait pas complètement mérité de voir ternir. On peut croire qu'elle n'a pas eu le temps de mesurer toutes les conséquences d'une calomnie dans laquelle elle perséverait, ailleurs, avec un endurcissement effroyable. Ici, elle meurt, au contraire, parce qu'elle sait bien qu'elle ne la soutiendrait pas. Moins odieuse par son caractère momentané, sa calomnie s'atténue encore du fait d'être déjà à demi expiée sinon rachetée par sa mort. N'oublions pas, d'ailleurs, que, si Phèdre a gagné à être présentée comme l'instrument de la vengeance d'Aphrodite, elle devait, par cela même, causer d'une manière quelconque la perte du héros ; il y avait là une nécessité de son rôle, que le poète a merveilleusement concilié avec son désir d'assurer à Phèdre autant de sympathie qu'il lui avait d'abord valu de réprobation.

Cette peinture d'une âme qui souffre jusqu'au délire et qui, cependant, se refuse à un acte déshonorant, est un élément très nouveau qui a beaucoup contribué à la fortune incomparable de la tragédie ⁶. Ce n'en est, pourtant, qu'un des mérites, et la figure de l'amoureuse, si originale soit-elle, n'est pas unique à solliciter particulièrement l'attention. Il est vraisemblable, en effet, qu'Euripide avait aussi remanié sa pièce pour mettre Hippolyte dans une lumière où il n'apparaissait pas tout d'abord, et pour faire de lui un personnage capital du nouveau drame. La fidélité à une parole donnée qu'Hippolyte

1. V. *Argument*: τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.

2. C'est un élément nouveau. Kalkmann a bien admis (*o. c.*, p. 48) à la suite de WELCKER (*o. c.*, p. 736) que le prologue du premier drame était déjà ouvert par Aphrodite ; mais voyez les arguments de M. MAYER, *o. c.*, p. 72, et de HAAGENS, *o. c.*, p. 19-22. Sur l'importance du rôle joué par Aphrodite, v. ce que dit la déesse elle-même, v. 47 sq., et ce que dit Artémis, v. 1327.

3. *Hipp.*, 507 sq.

4. V. WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 209 sq. Les réserves formulées dans ce chapitre sur l'innocence totale de Phèdre me paraissent assez justes ; mais l'auteur est, à mon gré, un peu trop sévère pour l'héroïne dans l'analyse qu'il fait de son caractère, *Hippol.*, p. 48.

5. Ici, c'est elle qui demande qu'on voile sa tête, v. 243.

6. PAUS., I, 22, 1.

garde au prix de sa vie, sa répugnance à livrer la clef d'un mystère scellé par la mort et à faire une révélation trop accablante pour Thésée, la pitié qu'il a des maux de son père au milieu de ses propres douleurs, et le généreux pardon qu'il lui accorde, tous ces mouvements d'une âme noble et délicate lui assurent une place de choix parmi les plus hautes créations du poète¹. Mais Hippolyte n'est pas seulement un honnête jeune homme qui repousse un amour coupable ; il dédaigne Aphrodite elle-même et son âme n'est pas moins vierge que son corps². Un instinct secret l'éloigne des sentiments ordinaires et l'entraîne de préférence vers tout ce qui est lumineux et pur. Naturellement affranchi des passions banales et des ambitions matérielles, il aspire aux sommets où règnent Artémis et la sainte ivresse de ses chasses ; d'une main pieuse, il cueille des fleurs dans les prairies intactes qu'effleure seul le vol de l'abeille, et il les offre à la protectrice et à l'amie dont il reconnaît l'approche au divin parfum qu'elle exhale, et dont il entend la voix dans la solitude des forêts³. C'est ainsi qu'Euripide a élevé son héros au-dessus de la condition humaine, et il a uni, semble-t-il, dans cette figure toute de pureté, l'idéal de la sagesse orphique⁴ au souvenir de l'ancien dieu que les jeunes filles de Trézène célébraient toujours de leurs chants.

Alors que l'*Hippolyte Porte-Couronnes*, signalé par une victoire du poète, est heureusement parvenu jusqu'à nous, le temps s'est prononcé contre l'*Hippolyte se voilant*, de même qu'il s'est prononcé contre la *Phèdre* de Sophocle. Remarquons, néanmoins, que le premier *Hippolyte* a joui d'une certaine célébrité parmi les écrivains de l'antiquité, s'il est vrai, comme on l'admet généralement, qu'Ovide et Sénèque s'en sont inspirés dans la tragédie de *Phèdre* et la quatrième *Héroïde*⁵, et s'il est vrai, aussi, que les mythographes lui ont emprunté les principaux traits par où ils s'écartent des données du drame conservé⁶. Quant aux œuvres d'art, elles semblent dériver plutôt de la deuxième

1. Quelle réponse dans cette création d'Euripide aux reproches occasionnés par une parole mal interprétée du héros, v. 612.

2. *Hipp.*, 1002. Il est ἐπαναφρόδιτος (WILAMOWITZ, *Hipp.*, p. 51).

3. Cette liaison toute platonique sur laquelle Aphrodite jette peut-être déjà quelque soupçon, au v. 17, a été transformée plus tard en liaison amoureuse et sensuelle. V. C. ROBERT, *Arch. Hermeneutik*, p. 222, 226 sq., f. 179 ; *Gr. Heldens.*, p. 748, n. 3 et 4.

4. V. J. GIRARD, *Sentiment relig. en Grèce*, p. 339 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 746, n. 4.

5. V., sur ce point, WALCKENAER, Préf. à l'édition d'*Hippolyte*, p. 21 ; F. LEO, *o. c.*, p. 173 ; KALKMANN, *o. c.*, p. 24-26 ; HAAGENS, *o. c.*, p. 47 ; M. MAYER, *o. c.*, p. 65 sq. ; WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 154, 209 ; *Hippol.*, p. 45 et 46 n. 1 ; BIRT, *Rh. Mus.*, XXXII, 1877, p. 403 sq. ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 747. Plusieurs des fragments du 1^{er} *Hippolyte* présentent des analogies remarquables avec Ovide et Sénèque. V. F. 437, 438 et SÉN., 202 sq. ; F. 430 et SÉN., 184 sq. et Ov., 11 ; F. 433 et SÉN., 177 et Ov., 154. Des ressemblances étroites entre Sénèque et Ovide s'expliquent, semble-t-il, par l'imitation du même modèle : v. Ov. 110 sq. et SÉN., 91 sq. ; Ov., 63 et SÉN., 665 ; Ov., 73 et 77 et SÉN., 657 sq. 798, 803 ; Ov., 54 et SÉN., 124 ; Ov., 165 et SÉN., 115.

6. C. ROBERT, *o. c.*, p. 746 et n. 5 ; cf. *supr.*, p. 326, n. 9. Ces mythographes sont ASCLÉPIADES F. 24 (sc. *Od.*, XI, 321), APOLLODORE, *Ep.*, I, 18 ; DIODORE, IV, 62. Hygin, dans sa fable 47, reproduit purement et simplement les données du 2^e *Hippolyte*.

tragédie¹, et il y a, en particulier, entre quelques peintures de vases et l'*Hippolyte Porte-Couronnes* des ressemblances assez marquées pour autoriser l'hypothèse d'une filiation.

La première de ces peintures est celle d'un cratère d'Anzio, appartenant au British Museum², qui offre deux scènes très différentes.

Le registre inférieur évoque, dans une composition mouvementée, le combat de Thésée et de Peirithoos contre le Centaure Eurytos, qui, invité aux noces du roi des Lapithes, tenta de ravir la jeune épousée. Le Centaure a déjà saisi Laodamie qui jette un cri d'angoisse vers Peirithoos. Ce dernier s'élance, le glaive à la main, et Thésée va porter à Eurytos un coup de sa redoutable massue. De chaque côté de ce motif central, une suivante de Laodamie s'éloigne rapidement avec des gestes d'épouvante.



Fig. 96

La vive agitation de cette bataille contraste avec le calme de la peinture supérieure, et accroît l'impression de morne abattement qui s'en dégage (fig. 96). Nous sommes dans le gynécée au mur duquel sont suspendus un coffret à bijoux et un instrument de musique ou un métier à tisser³. Les personnages sont assemblés deux à deux en trois groupes.

1. C. ROBERT, *o. c.*, p. 747. C. Robert a reconnu sur un tableau de marbre d'Herculanum, qu'il rattache à un original contemporain du poète, la scène où Phèdre chasse la nourrice coupable (v. XXII^e Hall. *Winck-Progr.*, p. 14 pl. II et XXIII^e Hall. *Winck-Progr.*, p. 17 n. 1). Cette interprétation, critiquée par Körte et M. Bieber, a été maintenue par l'auteur (*Gr. Heldens.*, p. 746 n. 3) — Il estime aussi que les représentations des sarcophages (*Sark.-Reliefs*, III, n° 144-177, pl. XLIV-LVI, et p. 169 sq.) dépendent exclusivement du deuxième *Hippolyte*. Si, comme sur une peinture de Pompéi (*Röm. Mitt.*, V, 1890, pl. II), Phèdre y déclare souvent son amour par une lettre, c'est là, croit-il, un simple moyen d'expression artistique ; il n'exclut pas toutefois, sur ce point, la possibilité d'une influence de Lycophron qui avait repris le sujet d'*Hippolyte*. V., pour les œuvres d'art inspirées par la légende, SÉCHAN, *Rev. Et. Grecq.*, a. c., p. 110-112. Mentionnons encore, relativement au sarcophage de Spalato, C. ROBERT, *Arch. Hermeneutik*, p. 173 sq., et ajoutons qu'une peinture de Pompéi représente l'offrande à Artémis d'une couronne de fleurs, v. 72 sq. (v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 747, n. 5).

2. *Cat.*, IV F 272. Rep. *Mon. ed Annali*, 1854 pl. XVI ; HUDDILSTON, *Greek Tragedy*, f. 14 = notre fig. 96.

3. V. HEYDEMANN, *Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, p. 158.

A gauche, une femme est assise dans une attitude de profonde tristesse, la tête penchée¹, la jambe droite croisée sur la gauche et les mains croisées sur le genou droit. Cette femme est vêtue d'un fin chiton ; sa chevelure ornée d'un diadème est à demi cachée par un voile dont la courbe accentue la pose douloureusement inclinée du visage. Auprès d'elle voltige un Eros qui porte une bandelette, et derrière est une suivante aux cheveux blanchis par l'âge, qui s'approche en lui adressant la parole. Le groupe central est encore composé de deux femmes, mais debout toutes deux devant le lit qui occupe le fond du tableau. L'une, qui tient un grand éventail, est très probablement une suivante, mais il est plus malaisé de déterminer la condition de la personne à qui elle cause. Cette dernière s'appuie indolemment contre la couche, les mains unies derrière la tête ; elle est revêtue d'un mince chiton laissant transparaitre le mol abandon de son corps. A droite, enfin, nous voyons encore une suivante qui, une main sur la hanche et l'autre au menton, écoute d'un air attentif son interlocuteur qui porte le costume traditionnel du pédagogue.

Cette peinture qui, à l'inverse de la précédente, n'est accompagnée d'aucune inscription, a été interprétée par C. Robert² d'une façon tout indépendante de notre mythe. Cet auteur a proposé de l'expliquer en connexion étroite avec l'épisode du mariage de Laodamie : nous aurions sous les yeux les compagnes affligées de la jeune fille, les « demoiselles d'honneur » qui se tiennent dans la chambre nuptiale, et le pédagogue de Peirithoos viendrait faire à la mère de l'épousée le récit de ce qui se passe dans la salle du festin. Même quand cette explication serait la seule susceptible de ménager une liaison avec le registre inférieur, elle devrait être repoussée, nous semble-t-il, car elle ne s'accorde pas bien avec les détails de l'image. L'affliction est bien grande s'il ne s'agit que de la perspective de perdre une compagne qui se marie, et le profond accablement de la femme assise est assez surprenant sous ce jour. Dira-t-on que les quatre personnages de gauche viennent d'être informés, eux aussi, de l'attentat contre Laodamie ? Mais, dans ce cas, leur émoi ne se manifesterait-il pas plus vivement, sous le coup de cette nouvelle imprévue. et n'est-ce pas, d'ailleurs, ce qui nous empêchera de croire que la femme qui écoute si posément le pédagogue soit en train d'apprendre de lui la brutale équipée d'Eurytos ? Nous reviendrons donc délibérément à l'interprétation de la majorité des critiques³, que C. Robert nous paraît avoir combattue

1. L'attitude n'est pas sans analogie avec celle de la prétendue Pénélope.

2. XXII^e *Hall. Winck.-Progr.*, p. 11-12.

3. HEYDEMANN, *Arch. Zeit.*, 1871, p. 158 ; KALKMANN, *Id.*, XLI, 1883, p. 62 sq. ; FURTWAENGLER, *Eros in d. Vasenm.*, p. 83 ; VOGEL *Scen. Eurip., Trag.*, p. 66 sq. ; WALTERS, *Cat. of the vases in the Brit. Mus.*, III, p. 126 ; HUDDILSTON, *Greek Tragedy*, p. 102 sq. ; Seul, Braun estime la représentation d'un caractère trop général pour qu'on puisse en déterminer le sujet (*Mon., Annali e Bullett.*, 1854, p. 86 sq.)

sans grand fondement, les difficultés qu'il y signale étant bien inférieures à celles que soulève sa propre doctrine.

L'Eros qui voltige auprès de la femme assise symbolise, croyons-nous, la cause de son accablement, et l'ensemble du registre supérieur correspond à l'épisode initial de l'*Hippolyte Porte-Couronnes* ¹. Le peintre a voulu représenter la première apparition de Phèdre, et l'on doit reconnaître que l'expression qu'il a donnée aux deux figures du groupe de gauche s'accorde parfaitement avec la psychologie des personnages, telle qu'elle est présentée dans les vers 175-309 de la tragédie. On a porté hors du palais le lit de souffrance de Phèdre ², qui reste insensible même à la douce lumière du soleil ³. Elle prie les servantes de soutenir son corps défaillant et de la débarrasser du bandeau qui ceint sa chevelure ⁴. Elle ne répond aux encouragements de la vieille nourrice qui par des paroles de folie ⁵, puis, honteuse de son égarement, elle ordonne qu'on voile à nouveau sa tête ⁶ et demeure là, accablée, silencieuse, pendant que le chœur s'enquiert vainement de la cause de son mal ⁷. Notre peinture rend assez bien ce silence obstiné de Phèdre qui reste sourde aux nouvelles supplications de la nourrice :

τί σιγῆς ; οὐκ ἐχρῆν σιγᾶν, τέκνον... ⁸
φθέγγεται, τι, δαῦρ' ἀθροῖσιν. ⁹

Sans doute, nous n'avons pas une illustration précise de la scène que nous rappelons et dans laquelle, en particulier, Phèdre ne devait pas avoir encore abandonné sa couche ¹⁰ ; mais il y a un rapport général indéniable, souligné par la présence du pédagogue, un équivalent du vieux serviteur qui, au début de la pièce, conseille vainement à Hippolyte d'être moins exclusif dans les honneurs qu'il rend aux dieux ¹¹. Placé là, peut-être, pour évoquer Hippolyte absent qui est cause de tout le drame, il s'entretient sans doute avec la suivante, sa partenaire ¹², de la mystérieuse maladie de la reine, et il cherche, lui aussi, à pénétrer le douloureux secret ¹³.

1. V. 175 sq.

2. Le lit, qui figurait vraiment sur le théâtre (v. 178), était amené par l'ecceclème ou tiré dehors au moyen de roues dont il était pourvu (WEIL, note au v. 170, et DOERPFELD-REISCH, *Griech. Theater*, p. 235).

3. V. 178 sq.

4. V. 198-202.

5. V. 202-231.

6. V. 239-249.

7. V. 267-283. Cf. ce qu'avait dit le chœur, au v. 132.

8. V. 297.

9. V. 300.

10. Elle y restait au moins, semble-t-il, jusqu'au v. 372.

11. V. 88 sq.

12. Le pédagogue apparaît aussi en conversation avec une femme sur les sarcophages de Paris et de Spalato.

13. KALKMANN, *a. c.*, p. 64. Heydemann pensait que le pédagogue racontait précisément la scène qui s'est déroulée v. 88 sq., et exposait l'aversion du jeune homme pour

Plusieurs auteurs ¹ ont pensé que le groupe central était encore composé de deux suivantes de Phèdre à qui on devrait prêter les sentiments de curiosité et de compassion du chœur dans la première partie de la tragédie ². On a douté, cependant, qu'il fût permis de considérer la femme nonchalemment appuyée à la couche comme un personnage subalterne, et on s'est demandé si le décorateur n'aurait pas voulu derechef nous montrer Phèdre, dans une attitude différente, au moment où les servantes avaient détaché son bandeau et laissé tomber ses cheveux ³. C'est, à la vérité, bien peu probable ⁴, et nous ne voyons aucune raison sérieuse de renoncer à l'identification précédente. La pose et le vêtement un peu inattendus de ce personnage peuvent très bien provenir de l'influence de quelque modèle d'atelier et du simple désir de varier les figures et les attitudes. On doit toujours faire grand état de ces deux éléments, fantaisie du peintre, action de facteurs purement techniques, et c'est ce dont nous aurons encore à tenir compte dans l'examen du registre inférieur.

Dans l'*Hippolyte Porte-Couronnes*, Thésée s'est absenté de Trézène pour s'acquitter d'une ambassade religieuse ⁵, et le drame ne contient pas la moindre allusion aux noces de Peirithoos. Devrons-nous, dès lors, partant du principe que l'artiste a rendu scrupuleusement tous les traits d'une œuvre littéraire et rien que les traits de cette œuvre, ranger la peinture du cratère d'Anzio sous l'influence d'un poème ou d'une tragédie qui eût placé l'épisode de l'amour de Phèdre pendant une absence de Thésée pour assister au mariage de son ami ? On a cru, déjà ⁶, que la Phèdre d'Ovide envisageait cette circonstance quand elle se plaint de l'éloignement de son époux ⁷, et nous aurions ici un second témoignage en faveur de cette version inconnue. Mais Ovide, en réalité, a simplement voulu faire ressortir l'idée d'une amitié excessive, et son expression, si elle s'appliquait à une circonstance particulière où s'affirmait cette amitié, ne conviendrait nullement,

Aphrodite. Mais cela n'impliquerait-il pas que Phèdre a déjà avoué la cause de son mal ? Il faudrait croire, alors, que le motif précédent illustre le passage où la nourrice donne à Phèdre des conseils pour satisfaire sa passion, v. 433 sq. Dans ce cas, les deux femmes du centre parleraient de la toute puissance de l'amour, leur conversation correspondant aux vers dits par le chœur 525 sq.

1. Kalkmann, Heydemann, Vogel.

2. V. 173 sq., 268 sq.

3. Huddilston, *o. c.*, p. 105 n. 1. Huddilston doute, d'ailleurs, que des femmes appartenant au chœur puissent être représentées dans la chambre de Phèdre. Mais, ce sont des servantes et la scène se déroule devant la demeure, où l'on a tiré la couche de la malheureuse.

4. Comme le reconnaît Huddilston, l'art grec, dans une composition unique, évite de représenter plusieurs fois le même personnage à des moments successifs de l'action. Au surplus, cette jeune fille ne saurait représenter Phèdre (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 12).

5. V. 792.

6. V. KALKMANN, *o. c.*, p. 64, n. 80.

7. *Hér.*, IV, 109 sq. : *Tempore abest, aberitque diu Neptunius heros — Illum Pirithoi detinet ora sui.*

en tout cas, à l'épisode des noces ¹. On rejettera donc la supposition purement gratuite d'une œuvre littéraire qui eût combiné les deux motifs juxtaposés sur le cratère d'Anzio, mais, étant donné que l'*Hippolyte se voilant* offrait au moins ceci de commun avec notre représentation que l'amitié de Thésée pour Peirithoos s'y trouvait mise en lumière, ne croira-t-on pas que le décorateur procédait plutôt de la première tragédie que de la seconde, où rien ne rappelle le compagnonnage des deux héros ?

Nous repoussons cette façon de voir de la manière la plus formelle, parce que Thésée et Peirithoos aux Enfers étaient un motif suffisamment répandu dans les arts ² pour que le peintre l'eût repris sans aucune difficulté s'il y avait été induit par l'œuvre littéraire dont il s'inspirait. Au surplus, la Phèdre accablée que nous avons vue au registre supérieur, et qui, dans sa prostration, reste insensible aux conseils et aux prières de la nourrice, pourrait-elle être la femme qui, dans la première tragédie, montrait tant d'audace et déclarait elle-même son amour ? C'est bien l'atmosphère de l'*Hippolyte Porte-Couronnes* qu'il nous a semblé reconnaître sur cette peinture, et nous croyons qu'une simple association d'idées a mené l'artiste, de la passion de Phèdre, aux aventures de son époux. Or, entre toutes ces aventures, la lutte contre les Centaures ³ a joui dans l'art grec d'une popularité sans égale, ⁴ et il était naturel que le sujet vînt presque spontanément sous le pinceau du décorateur ⁵ à qui la « théorie » de Thésée n'aurait fourni, au contraire, qu'un motif assez ingrat.

L'attitude de Phèdre sur le monument précédent n'est pas sans analogie avec celle du principal personnage qui orne un charmant lécythe de Paestum, actuellement au Musée de Naples ⁶ (fig. 97).

Une femme aux vêtements luxueux est assise sur un trône relevé de magnifiques sculptures. Son visage est triste, et une compagne, debout près d'elle, pose un grain d'encens dans un thymiaterion. De l'autre côté se tient un Eros couronné. R. Rochette voyait là Phèdre consumée par sa passion malheureuse, la présence de l'Eros qui détourne la tête, *Amor aversus*, donnant, estimait-il, beaucoup de pro-

1. Cf. KALKMANN, *a. c.*, p. 64, n. 80 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 744, n. 2 et 3.

2. Déjà, Polygnote avait illustré ce sujet dans sa *Nekyia* de Delphes (PAUS., X, 29, 9. Cf. C. ROBERT, *XVI^e, Hall. Winck.-Progr.*, 1892, p. 64-65) et on le retrouve sur un beau relief de style phidiasque appartenant à la Collection Torlonia (v. *supr.*, p. 29, et *infr.*, p. 476, n. 4). Plusieurs peintures de vase sont inspirées du même motif. V. *Dict. des Antiquités*, s. v. *Thésée*, p. 233, n. 7 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 705 n. 1 ; *Arch. Herm.*, p. 216-17, f. 170, 171 ; p. 322, f. 249 et, peut-être, f. 248 ; v. o. c., p. 321-22.

3. Déjà mentionnée par HÉSIODE, *Scut.*, 179-82.

4. Sculptures du « Théséion » du Parthénon, d'Epidaure, de Phigalie, d'Olympie, de Gjölbach ; fresque de Polygnote au Théséion (PAUS., I, 17, 2 ; cf. C. ROBERT, *Marathonsschlacht*, p. 41 sq.).

5. Kalkmann a bien relevé (*Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 64) l'influence de la tradition artistique dans ce choix. Cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 5.

6. HEYDEMANN, n° 2900. V. REINACH-MILLINGEN, *Peint. de vases*, pl. 41, p. 112 ; *Elite Céram.*, IV, pl. LXXXVII, p. 231.

babilité à cette opinion ¹. Plusieurs savants l'ont partagée, en effet, et reconnaissent également dans ce groupe Phèdre souffrant d'un mal



Fig. 97.

dont l'Eros précise la cause et la nature, et que la nourrice tente vainement de calmer ². Une telle interprétation ne doit être accueillie qu'avec réserve, étant donné le caractère imprécis de l'image, et la variété même des explications avancées par d'autres auteurs suffit à rendre circonspect ³.

On a proposé de rapporter encore à la tragédie d'Euripide une autre Phèdre que l'on a pensé trouver sur une hydrie de beau style attique ⁴ (fig. 98). En présence d'un personnage féminin où l'on voit Aphrodite, et d'un jeune homme qui serait Hippolyte, Eros bande son arc contre une femme qui ne pourrait être, dès lors, que l'épouse de Thésée. Les arguments avancés par Furtwängler qu'il y a, dans le texte de l'*Hippolyte*, une allu-



Fig. 98.

1. R. ROCHETTE, *Peint. ant. inéd.*, p. 401.

2. JAHN, *Arch. Beitr.*, p. 306 sq.; FURTWAENGLER, *Eros in die Vasenmal.*, p. 38; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 67.

3. V. S. REINACH, *o. c.*, p. 112 : Héra enchaînée sur son trône (De Jorio); Créuse dévorée par les poisons de Médée (Gerhard et Panofka); Aphrodite chagrinée par l'infidélité d'Arès ou la mort d'Adonis (Heydemann); cf. DE WITTE *Gaz. Arch.*, II, 1876, p. 52.

4. Vase trouvé à Capoue et conservé au Musée de Berlin. V. FURTWAENGLER, *Arch. Anz.*, V, 1890, p. 88 sq. et fig. = notre fig. 98.

sion aux flèches d'Eros¹, et qu'Euripide passe pour avoir, le premier, attribué l'arc à ce dieu², nous paraissent assez fragiles ; toutefois, le caractère même de l'ensemble de la représentation exclut, à notre avis, une simple scène de genre, et il ne serait pas impossible qu'il y eût ici quelque souvenir du drame euripidéen³.

Nous nous sentons sur un terrain beaucoup plus solide avec un dernier vase peint qui illustre d'une manière fort précise le dénouement de la tragédie, un cratère de Ruvo, conservé au British Museum⁴ (fig. 99).

Debout sur son char, en costume d'aurige, un jeune conducteur d'attelage regarde avec surprise un démon qui vient de s'élancer à la tête de ses chevaux, tandis que, sous leurs pieds, un taureau monstrueux surgit brusquement de la mer ou d'un gouffre⁵. Le démon est figuré dans l'appareil ordinaire des Erinyes ; il darde un serpent et brandit une torche vers les coursiers qui s'effarent ; aussi la catastrophe paraît-elle imminente, et l'on comprend l'émoi du vieux pédagogue qui court derrière le char en faisant un geste désespéré. Au registre du haut, cinq divinités assistent à ce drame. C'est, d'abord, Poseidon qui adresse quelques paroles à Aphrodite assise devant lui en compagnie d'Eros ; mais la déesse, au lieu de l'écouter, se tourne vers Athèna qui est debout près d'elle, tenant son casque et sa lance et appuyée nonchalamment à son bouclier. A sa droite se trouve Apollon, reconnaissable à son arc et à une branche de laurier, et à l'extrémité de la rangée, Pan qui lui fait face, avec le pédum et la syrinx.

Tous les auteurs qui ont étudié cette peinture ont reconnu dans le registre inférieur la mort d'Hippolyte, telle qu'elle est contée par le messager aux vers 1213 et suivants de la tragédie. Le peintre a évoqué le taureau sauvage à l'instant où il émerge des flots et où la terreur commence à s'emparer des chevaux⁶. Cédant au goût de son époque pour les personnifications, l'artiste a concrétisé, en quelque sorte, cette frayeur en introduisant un être démoniaque, de la nature

1. V. 531.

2. Furtwängler renvoie à ROSCHER, *Lex.*, I, 1, p. 1348.

3. Wilamowitz reste pourtant sceptique (*Hippol.*, p. 56, n. 1). Il n'y a lieu de tenir aucun compte, au sujet de notre légende, ni de l'interprétation de Millingen pour un vase du Louvre, v. REINACH-MILLINGEN, 12, 13 et p. 99 ; ni de celle de PANOFKA (*Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 2 sq.) pour un vase de la collection Krestner ; cf. HEYDEMANN, *Arch. Zeit.*, XXX, 1872, p. 158-59 ; ni de celle de HEYDEMANN (*Id.*, ib. ; cf. KALKMANN, *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 51 sq. et notre chapitre sur *Aiolos*).

4. *Cat.*, IV F 279. Rep. *Arch. Zeit.*, 1883, pl. VI = REINACH, *Rép.*, I, 446 et notre fig. 99. HUDDILSTON, *Greek Trag.*, f. 15 ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 276. Cf. PANOFKA, *Arch. Zeit.*, VI, 1848, p. 245 ; KALKMANN, *Id.*, 1883, p. 43 sq. ; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 65 sq. ; HUDDILSTON *o. c.*, p. 108 sq.

5. Il semble, cependant, contrairement à ce que dit HUDDILSTON (*o. c.*, p. 110) que la mer soit indiquée, à droite, par un coquillage.

6. V. 1218 : εὐθὺς δὲ πῶλοις δεινὸς ἐμπίπτει φόβος.



Fig. 99.

d'Oistros ou de Lyssa, et qui symbolise la fureur ou la rage ¹ ; en outre, pour des raisons techniques ², il a remplacé tous les εἰσορῶντες en question chez Euripide ³ par un pédagogue dont l'idée a pu, d'ailleurs, lui être fournie, comme au décorateur du cratère d'Anzio, par le θεράπων qui, au début de la pièce, met Hippolyte en garde contre le ressentiment de Cypris. Il est bien naturel que celle-ci figure au registre supérieur, ainsi que Poseidon par qui a été déchaîné le monstre ; on s'explique, de même, la présence d'Athènes, la protectrice de Thésée ⁴ ; on s'est étonné, en revanche, de l'absence d'Artémis ⁵ dont nous ne voyons ici que le frère divin, Apollon ⁶. Quant au dieu Pan, il est inutile de l'interpréter ⁷ comme un symbole de la nature qui va perdre son admirateur et son favori, car cette figure est un motif d'atelier particulièrement cher aux décorateurs de l'Italie méridionale ⁸.

On a conjecturé que le même sujet se retrouvait sur deux autres peintures dont il ne subsiste que des fragments.

La première est celle d'une amphore de Ceglie, du Musée de Berlin ⁹, où l'on voit Poseidon assis, le trident à la main, et, lui faisant face, le reste de l'image de Pan (fig. 100). De toute la partie intermédiaire brisée, il ne subsiste, auprès de Poseidon, qu'une aile éployée et une draperie qui flotte au-dessus d'un pied nu, le tout appartenant évidemment à une figure représentée en plein vol. A la rangée supérieure est Artémis, puis deux personnages féminins en conversation animée, un satyre à l'expression surprise et apitoyée et, enfin, penché sur son bâton, un vieillard qui apporte une couronne. Les anciens critiques supposaient que l'artiste s'était inspiré de l'histoire amoureuse de Poseidon et d'Amymone ¹⁰, mais, outre que Poseidon a plutôt, ici, l'attitude d'un simple spectateur, on ne comprend pas, dans une telle reconstitution, à qui pouvait revenir la lance dont la pointe émerge, dans le registre du haut, à côté du satyre, ni quel était exactement le rôle de la figure

1. On retrouve ce démon qui excite les chevaux sur plusieurs urnes étrusques (v. KOERTE, *I rilievi d. urne etr.*, II, pl. XXXIII-XXVI).

2. L'espace était mesuré, et le décorateur ne pouvait représenter plusieurs assistants. Il convient aussi de faire une part à l'influence des modèles d'atelier : comparer Pélops et le pédagogue derrière le char de Laïos enlevant Chrysippos (v. *supr.*, p. 316).

3. V. 1216 sq.

4. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 363.

5. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 110 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 363. PANOFKA (*Arch. Zeit.*, VI, 1848, p. 245) voit là, au contraire, une délicatesse de l'artiste, la déesse ne pouvant assister à la mort de son favori. Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 68, n. 1.

6. Apollon représenterait Artémis, selon HUDDILSTON, *o. c.*, p. 110.

7. Avec BOUGOT, *Philostate l'Ancien*, p. 375.

8. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 286 et 363. V. le même assemblage de divinités, sauf Apollon, sur une amphore de Naples, n° 3256, *Mon. d. Inst.*, II, 30 = REINACH, *Rép.* I, 98.

9. FURTWAENGLER, *Vasensamml.*, n° 3257 ; rep. GERHARD, *Apul. Vasenb.*, B, 2 ; C. ROBERT, *o. c.*, f. 277 et notre fig. 100.

10. V. GERHARD, *l. c.*, et la restitution de Wolff d'après laquelle sont faites toutes les reproductions du monument. Sur notre fig. 100 les parties qui avaient été restituées sont indiquées en pointillé.

ailée en qui l'on devrait reconnaître une Niké ¹. C'est en considération de ce personnage ailé que Furtwängler a préféré penser au rapt de Céphalos par Eos ², mais il semble que les éléments subsistants s'accordent bien mieux encore avec l'épisode de la mort d'Hippolyte ³. Presque toutes les divinités représentées sont en relation étroite avec son histoire, Poseidon, Artémis ⁴, Aphrodite, s'il est vrai, comme le dit C. Robert, qu'il faille reconnaître cette déesse, au registre supérieur, en conversation avec Peïthô. Pan se trouve déjà, on l'a vu, sur le cratère de Ruvo, où l'on remarquait encore Athènes, qu'il faudrait restituer ici, tenant également ses armes à la main, dans la partie médiane de la peinture. un peu en avant de Pan et du pédagogue. Telle est, en effet,



Fig. 100.

selon C. Robert, la qualité qu'il convient d'attribuer au vieillard qui regarde avec tristesse le spectacle qui se déroule au-dessous de lui et qui porte une offrande à la jeune victime de la catastrophe qui était évoquée au centre du tableau ⁵. Là aussi, croit-on, Hippolyte était représenté sur son char, dont l'attelage était épouvanté par l'apparition du monstre marin, et il y aurait lieu de penser que la figure en plein

1. V. KALKMANN, *Arch. Zeit.*, XLI, 1883, p. 48 sq. ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 364 sq.

2. *Vasensamml.*, II, p. 909.

3. KALKMANN et C. ROBERT, *l. c.*

4. Vogel, qui partage l'opinion de Panofka (*v. supr.*, p. 337, n. 5) doute, à cause même de la présence d'Artémis, que la peinture ait eu pour sujet la mort d'Hippolyte (*o. c.*, p. 68 n. 1) Sauer, ap. ROSCHER, *Lex.*, I, 2, p. 2684, est également sceptique.

5. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 365.

vol n'était autre que celle de Lyssa se précipitant à la tête des chevaux et symbolisant la fureur aveugle qui allait jeter Hippolyte à la mort.

Un fragment de grande amphore apulienne du Musée de l'Université de Halle¹ (fig. 101), montre Poseidon assis, le trident à la main, avec une expression chagrine et mélancolique ; on distingue encore, d'un côté, un pied nu d'enfant, dans une position qui implique le vol, et, de l'autre, une draperie flottante qui semble appartenir à un personnage engagé dans une action rapide. La comparaison avec les monuments précé-



Fig. 101.

dents a permis à C. Robert² de restituer, à la droite de Poseidon, Eros volant vers sa mère Aphrodite, et, à gauche, une figure de Lyssa³ se jetant au devant de l'attelage d'Hippolyte, dont l'artiste, croit notre auteur, représentait encore la triste fin, en utilisant à peu près les mêmes éléments que ceux que nous avons relevés sur le cratère du British Museum.

L'accord, au moins général, qu'on croit deviner entre ces trois peintures⁴ ne fait que poser plus impérieusement le problème de la possibilité d'une influence commune du grand art, problème que soulève, de son côté, un détail du cratère de Ruvo. Alors que le messager d'Euripide, contant la catastrophe, dit simplement que le flot marin jeta le monstre sur le rivage⁵, le peintre de vase représente le taureau émergeant jusqu'au poitrail, dans une situation singulièrement analogue à celle qu'Ovide a soulignée, au quinzième livre des *Métamorphoses*, avec une recherche tout alexandrine de précision descriptive⁶. Mais Ovide, à cet endroit, ne reproduit-il pas, justement, les traits caractéristiques d'un tableau connu ?⁷ Un passage de Prudence autorise à croire que la mort d'Hippolyte faisait l'objet de peintures murales⁸, et nous savons par Pline que l'on comptait, au nombre des œuvres

1. Trouvé à Ruvo, V. C. ROBERT, *o. c.*, f. 275 = notre fig. 101.

2. *Arch. Herm.*, p. 360-61 et 365.

3. Sans ailes, cette fois.

4. Et l'accord entre certains détails de ces peintures et de plusieurs urnes étrusques v. *supr.*, p. 337, n. 1.

5. V. 1213.

6. *Mét.*, XV, 506 sq : *Corniger hinc taurus ruptis expellitur undis, Pectoribusque tenus molles erectus in auras, Naribus et patulo partem maris evomit ore.* Cf. *Fast.*, VI, 740. Ailleurs (*Fast.*, III, 265) Ovide parle du trépas d'Hippolyte *furiis direptus equorum*, mais il est excessif de vouloir établir, avec Kalkmann, une relation entre ce dernier détail et la *Lyssa* du cratère de Ruvo.

7. Comme le suggèrent KALKMANN, *a. c.*, p. 47 et WATZINGER, *Stud. z. unterit. Vasenmal.*, p. 35.

8. *C. Symm.*, II, 56. Il s'agit des fresques du temple de Diane situé sur l'Aventin. V. DUFOURCQ, *Gesta Martyr. Rom.*, p. 207.

célèbres d'Antiphile, un *Hippolytus tauro emisso expavescens*¹, tableau qui fut transporté à Rome², et qu'Ovide a fort bien pu avoir sous les yeux. Est-ce à dire, pourtant, que le tableau d'Antiphile ait été, comme on l'a parfois admis³, le prototype du cratère de Ruvo ? On doit se garder, semble-t-il, d'être aussi affirmatif, non seulement à cause de l'insuffisance des données chronologiques⁴, mais parce que, même en attribuant au peintre d'Alexandrie une antériorité qui n'est pas du tout démontrée, il resterait à expliquer comment les décorateurs italiotes du quatrième siècle avaient pu avoir, si vite, connaissance de son tableau⁵. Si la description d'Ovide se rattache, comme il est probable, à l'œuvre d'Antiphile⁶, la conformité de détail signalée entre son texte et le cratère de Ruvo prouve simplement, peut-être, qu'Antiphile avait représenté le taureau à peu près comme l'a fait notre céramiste⁷, soit que ce dernier ait spontanément trouvé ce schéma, le plus naturel pour signifier l'apparition d'un monstre marin, soit, plutôt, qu'il l'ait emprunté à une autre production du grand art dont la figure de Lyssa dénoterait aussi l'influence.

1. PLINIE, XXXV, 114 ; v. *Rec. Milliet*, n° 514. On a parfois voulu voir (BRUNN, *Gesch. d. Griech. Künstler*, II p. 249) un souvenir de cette œuvre dans une description de PHILOSTRATE L'ANCIEN, II, 4 (v. A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 385, n. 4). Mais, chez Philostrate, Hippolyte est déjà à terre, et ses chevaux ont rompu leur joug. Aussi, Bougot jugeait-il (*Philostrate l'Ancien*, p. 273) que le rhéteur s'inspirait d'un autre tableau. C. Robert estime (*Gr. Heldens.*, p. 747, n. 3) que la description de Philostrate est purement fictive.

2. Où on le voyait sous le portique de Philippe (PL., l. c.).

3. KALKMANN et WATZINGER, l. c.

4. Antiphile, donné comme le rival d'Apelle, et qui peignit Alexandre enfant, florissait évidemment au temps de Philippe de Macédoine (v. PFUHL, *Malerei u. Zeichn. d. Griech.*, § 843) ; mais c'est une pure hypothèse de WATZINGER (o. c., p. 36) que de placer le tableau relatif à Hippolyte, vers l'année 350. Il pouvait appartenir, tout aussi bien, à une période ultérieure de la carrière de l'artiste qui peignait encore, après Chéronée, Alexandre, Philippe et Athènes (PFUHL, l. c.). L'antériorité du tableau d'Antiphile par rapport au cratère de Ruvo demeure fort problématique. PFUHL (o. c., § 845) estime, par ailleurs, que le vase peint n'a rien de l'expression pathétique qui devait caractériser l'œuvre d'Antiphile.

5. Helbig a fait ressortir (*Unters. z. Kamp. Wandg.*, p. 225) l'influence très probable de l'*Europé* d'Antiphile sur les peintures murales de la Grande Grèce. Mais il s'agit là d'œuvres bien postérieures au cratère de Ruvo.

6. KALKMANN et WATZINGER, l. c.

7. A. REINACH (*Rec. Milliet*, p. 385, n. 4) admet qu'Antiphile s'inspirait du récit d'Euripide dans la tragédie qui nous est parvenue. C. Robert est moins affirmatif (*Gr. Heldens.*, p. 747) et il est évident, en effet, qu'Euripide, dans le 1^{er} *Hippolyte* et Sophocle dans sa *Phèdre* avaient produit la même version de la mort du héros. Nous croyons cependant que la pièce la plus célèbre, le 2^e *Hippolyte*, doit être celle qui a exercé une action prépondérante sur tous les artistes. En ce qui concerne le cratère de Ruvo, C. Robert admet lui-même (l. c.) que la présence du pédagogue, équivalant au θεράπων du drame conservé, est un indice caractéristique de l'influence de ce dernier. Au surplus, l'épisode de la mort du héros est représenté sur les sarcophages à côté de tableaux qui, comme celui de la souffrance amoureuse de Phèdre, dérivent sans aucun doute, de l'*Hippolyte Porte-Couronnes*.

CHAPITRE XIII

HYPSIPYLE

C'est dans un fragment de Simonide et un passage de Bacchylide relatifs à l'expédition des Sept ¹ qu'on trouve les plus anciennes allusions au destin tragique du petit Opheltès, le fils du roi Lycurgue et d'Eurydice, en l'honneur de qui seront établis les jeux Néméens ². Il n'est fait, d'ailleurs, dans ces deux textes, aucune mention d'Hypsipyle, et il est impossible de préciser à quelle date et dans quelle œuvre l'héroïne lemnienne, que l'*Iliade* connaît déjà comme amante de Jason ³, apparaissait pour la première fois dans la situation qu'illustrera le drame attique, celle d'une princesse livrée à l'esclavage, qui devient gardienne d'un enfant royal, et qu'une négligence causée par son humeur accueillante et serviable mettait un instant en péril de mort ⁴.

1. SIMONIDE, F. 52, (Bergk) ; BACCH., VIII, 1-22, (Blass) : « Je chante et Phlionte et la fertile plaine de Zeus Néméen... C'est là que les demi-dieux aux boucliers de pourpre, les premiers des Argiens, pour la première fois luttèrent en l'honneur d'Archémoros que le dragon aux verts regards, d'une force excessive, tua, lorsqu'il cueillait des fleurs, indice de la mort à venir ».

2. BACCH., *l. c.* ; on peut le déduire, aussi, du fragment de Simonide. Le trait revenait dans la *Némée* d'Eschyle (v. *infr.*, p. 342, n. 5) et dans l'*Hypsipyle* d'Euripide (Fr. LX c. 2, v. 102 sq.) ; cf. HYG., f. 74 ; APD., *Bibl.*, III, 6, 4 ; scol. CLEM. AL., p. 424, 19 ; Ὑπέρω. Νεμέων (BOECKH, *Pind. Op.*, II p. 424 sq.). Quoi qu'en dise LEGRAS, *Lég. Théb.*, p. 72, il est fort douteux que Pindare adopte cette version dans *Nem.*, VIII, 50 sq. LEGRAS (*o. c.*, p. 73 et *Thébaïde de Stace*, p. 57) rattache la tradition de l'établissement des jeux en l'honneur d'Opheltès à la *Thébaïde cyclique*. On trouvera dans les *Lég. Théb.*, p. 72, le détail des autres légendes sur la fondation des jeux. V. aussi PUECH, *Pind.*, III, p. 7-8.

3. L'*Iliade* sait qu'une tradition faisait passer les Argonautes par Lemnos et parle d'Eunéos fils de Jason et d'Hypsipyle : *Il.*, VII, 468-69, et XXIII, 747. Homère ne dit rien du massacre de Lemnos ; le premier témoignage à ce sujet est dans PINDARE, *Pyth.*, IV, 446 sq.

4. Taccone suppose (*Contributi etc.* — v. *infr.*, p. 344, n. 1 — p. 2) que le thème du drame euripidéen figurait déjà dans la *Thébaïde cyclique*, et Legras pense (*Lég. Théb.*, p. 73) que le raccordement de la légende des Sept avec les légendes lemniennes, par l'intermédiaire d'Hypsipyle, serait dû aux *Epigones*. Q. PUNZI (*Osservaz. sull' episodio nemeo nel ciclo tebano*, *Studi Ital. di Filol. class.*, XVIII, 1910, p. 171 sq.) estime qu'on a trop subordonné l'épisode de la mort d'Opheltès au cycle thébain ; en se basant sur un nouveau classement des textes, il a restitué un état proprement lemnién de la légende dont il retrouve des traces dans la 2^e hypothèse des *Néméennes*, dans LACTANCE (*Stat. Theb.*, IV, 740) et dans HYGIN (f. 273 et 74) : Eunéos et Thoas arrivent à Némée, à la recherche de leur mère. Assoiffés, ils demandent à boire à une esclave, gardienne du petit Opheltès ; tandis que celle-ci puisait pour eux à la source, un serpent piquait l'enfant qu'un oracle avait prescrit de ne point déposer à terre avant qu'il ne pût marcher. Les deux jeunes gens tuaient le monstre, mais l'esclave coupable n'en était pas moins condamnée à mourir. Cependant, on célébrait en l'honneur d'Opheltès, des jeux funèbres dans lesquels Eunéos et Thoas remportaient la palme. La proclamation de leur victoire par le héraut qui disait

Il est probable qu'Hypsipyle était déjà la figure principale d'une trilogie eschyléenne comprenant les *Λήμνιαι*, *Ύψιπύλη* et *Νεμέα*¹. L'épisode des Argonautes à Lemnos, et de l'union de Jason avec Hypsipyle, la reine de l'île, faisait certainement l'objet de l'un des drames de cette trilogie, l'*Ύψιπύλη* sans aucun doute², qui présentait ainsi un contenu analogue à celui que Sophocle devait donner à ses *Lemniennes*³. Quant aux *Λήμνιαι* d'Eschyle, premier élément de ce cycle dramatique, elles se rapportaient vraisemblablement à l'attentat des Lemniennes contre leurs époux⁴, et la troisième pièce, *Νεμέα*, devait évoquer le destin de l'héroïne déchue et ses épreuves dans l'esclavage après qu'elle avait dû fuir de Lemnos pour échapper à ses compagnes irritées de ce qu'elle eût épargné son vieux père Thoas⁵.

leur ascendance, amenait leur reconnaissance avec Hypsipyle que Lycurgue, le roi de Némée, père d'Opheltès, devait délivrer. Deux monuments, une urne étrusque (OVERBECK, n° 19) et un relief du Palais Spada (ROSCHER, *Lex.*, I, 1, p. 473 = SCHREIBER, *D. hellenist. Reliefbilder*, pl. VI ; sur ces monuments et deux autres apparentés, v. FRUHL *Malerei u. Zeichn.*, § 870, 871) se rapporteraient, selon Punzi, à cette forme de la légende. Dans la version argienne, épisode de l'expédition des Sept, où Hypsipyle, ses fils inconnus et Opheltès ne jouaient aucun rôle, le protagoniste aurait été Adraste, et c'eût été lui qui, à Némée, trouvait une source pour l'armée accablée par la soif (cf. PAUS., II, 15, 3). Selon Punzi, Euripide, le premier, aurait combiné les deux traditions jusque là indépendantes. Cette thèse est fort intéressante, mais on a vu plus haut que certains auteurs croient à une combinaison bien antérieure. C. Robert estime, de son côté (*Hermes*, XLIV, 1909, p. 399), que, quel que fût le nom de la gardienne primitive de l'enfant (v. *infr.*, n. 5), la liaison du mythe d'Opheltès avec l'expédition des Sept a un caractère ancien.

1. On trouvera dans WECKLEIN (*Aesch. Fragm.*, p. 532, 545, 591) l'exposé des différentes hypothèses sur la constitution de cette trilogie ; nous suivons l'ordre qu'il propose (*o. c.*, p. 519) avec les *Καίροι* comme drame satyrique. D'après PUNZI (*o. c.*, p. 185) la trilogie d'Eschyle était un cycle purement lemnién d'où toute intervention des Argiens se trouvait exclue (v. la note précédente).

2. Scol. APOLL. RH., I, 769 (cf. NAUCK, p. 79 ; DUMÉZIL, *Le crime des Lemniennes*, p. 65, mais nous ne pouvons nous ranger à la conception de cet auteur sur les *Cabires*, dont il fait encore, avec Welcker, une tragédie).

3. NAUCK, p. 215 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 51 sq. Le sujet des *Lemniennes* de Sophocle ne correspondait donc pas à celui des *Lemniennes* d'Eschyle. D'après le scoliaste d'APOLLONIUS (*l. c.*) Eschyle racontait, dans *Hypsipyle*, que les Lemniennes en armes n'avaient laissé aborder dans leur île les Argonautes ballottés par la tempête qu'après la promesse de s'unir à elles ; Sophocle, dans ses *Lemniennes* aurait parlé d'une véritable bataille.

4. Cf. Choéph., v. 629.

5. Le scoliaste de Pindare (cf. NAUCK, p. 49) note que, d'après Eschyle, les jeux Néméens avaient été institués en l'honneur d'Archémoros (= Opheltès), mais que le poète faisait de l'enfant le fils de Némée. Il est clair que l'histoire devait être présentée d'une manière passablement différente de celle d'Euripide dans *Hypsipyle* (v. TACCONE, *o. c.* p. 2). Est-ce à dire, pourtant, qu'Hypsipyle elle-même n'y figurât pas, comme l'indiquent, C. ROBERT (*o. c.*, p. 400) et GRENFELL et HUNT (*Oxyr. Papyri*, VI, 1908, p. 31 ; Id. *ITALIE, Eur. Hypsip.*, p. IX) ? Cela nous paraît bien peu vraisemblable. — Remarquons, par ailleurs, que C. Robert a soutenu récemment (*Oedipus*, I, p. 272 et II p. 100, n. 45), au sujet du groupement de la *Némée*, une opinion très particulière : il fait de ce drame la préface des *Αργεῖοι*, et des *Ἐλευσίνιοι*, c'est-à-dire le premier élément de la trilogie qu'Eschyle avait consacrée, du point de vue argien, à l'expédition des Sept contre Thèbes. Mais il semble bien que cette trilogie argienne se composait, comme le pense Wecklein, des *Αργεῖαι* des *Ἐλευσίνιοι* et des *Ἐπίγονοι* ; cf. HAUVETTE, *Mél. H. Weil*, p. 173. Pour en revenir à la différence de *Némée* et d'*Hypsipyle*, nous serions assez enclin à admettre, avec PUNZI (*o. c.*, p. 185) qu'il n'y avait, dans le drame d'Eschyle, aucune intervention des Argiens (cf. *supr.*, n. 1). La *Némée* d'Ennius, dont le titre se réfère à l'original d'Es-

Ce sujet si romanesque convenait bien au génie d'Euripide, et sa tragédie d'*Hypsipyle*, qui fut une de ses dernières œuvres, semble avoir été particulièrement goûtée des anciens ¹. L'action se déployait dans une large atmosphère de légende créée, d'un côté, par le souvenir de la merveilleuse entreprise des Argonautes, et, de l'autre, par l'expédition des sept chefs contre Thèbes ²; et que de nuances variées dans le pathétique ³ devait offrir ce drame, où l'on voyait une reine, petite-fille de Dionysos et jadis amante de Jason, tristement abaissée à une condition servile et réduite à trembler pour sa vie; elle sortait, contre tout espoir, de cet abîme de misères et retrouvait, avec la liberté, des fils qu'elle avait cru perdus ⁴. Le sort du petit Opheltès, dont la douce et innocente vie était brusquement tranchée, les honneurs que lui décernaient les sept chefs, afin d'éterniser sa mémoire et d'apaiser la douleur d'une mère, tout cela était encore une source de contrastes d'autant plus émouvants que la mort de l'enfant ouvrait une immense perspective dramatique, puisqu'elle était le présage de la mort de tant de guerriers et de la ruine d'une puissante armée ⁵.

L'*Hypsipyle* d'Euripide n'était connue que par quelques fragments ⁶ et par des notices ou récits d'écrivains postérieurs ⁷, lorsqu'un papyrus

chyle (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 159 sq.) est rattachée, en général, à l'inspiration d'Euripide. (V. PRZYCHOCKI, *Wien. Stud.*, XXXI, 1909, p. 304.)

1. V. scol. Ar., *Gren.*, 53. Ce texte démontre, aussi, qu'elle fut jouée peu avant les *Grenouilles*, qui sont de 405, et où on en relève une parodie, v. 1305-1306. WILAMOWITZ (*Anal. Eur.*, p. 157) propose les dates 411-409; C. ROBERT (*Hermes*, a. c., p. 401, n. 1) dit : 409. On a supposé qu'*Hypsipyle* appartenait à la même trilogie qu'*Antiope*, la troisième pièce étant, soit *Oreste*, soit la seconde *Mélanippe* (C. ROBERT, a. c., p. 401), mais tout cela reste fort incertain (v. ITALIE, o. c., p. IX sq.). Sur les analogies avec *Antiope* et *Mélanippe enchainée*, v. notamment PETERSEN, *Die Att. Tragödie*, p. 476.

2. C. ROBERT, *Hermes* a. c., p. 383 et 401.

3. GRENFELL et HUNT (o. c., p. 31) me paraissent trop sévères dans leur appréciation de cette tragédie.

4. Sur les dénouements heureux chez Euripide, v. PETERSEN, o. c., p. 498 sq.

5. V. HARTUNG, *Eur. rest.*, p. 441-42.

6. NAUCK, F. 752-770.

7. Scol. CLEM. ALEX., p. 424, 19 (v. texte ap. NAUCK, p. 594); APD., *Bibl.*, III, 6, 4. Scol. Pind., 'Υπόθ. εἰς Νέμεα 2, 3, 4, 5 (v. БОЕЧКА, *Pind. Op.*, II, p. 424-425); *Anth. Pal.*, III, 10; HYG., f. 74; STACE, *Théb.*, IV, 740 sq.; V, 505 sq. C'est d'après les fragments précités et ces derniers textes qu'ont été faits les anciens travaux sur *Hypsipyle*, notamment ceux de WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 556 sq., de HARTUNG, *Eur. restit.*, II, p. 430 sq., et de VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 98 sq.; Welcker et, surtout, Hartung ont accordé beaucoup trop d'importance à Stace qui n'est pas un guide sûr étant donné la multiplicité de ses sources (v. GRENFELL et HUNT, o. c., p. 22; TACCONE, a. c., p. 3, n. 2) On trouvera à la p. 22 de Grenfell et Hunt une appréciation critique de la plupart des textes mentionnés ci-dessus. Sous bénéfice de quelques corrections (Λυκοόργου substitué à Εὐφύγου, 'Αμφίρατος à 'Αδραστός et Εὐρυδίκην à 'Υψιπύλην), et bien qu'il n'y soit fait aucune allusion aux fils d'*Hypsipyle*, les éditeurs anglais reconnaissent dans la scolie à Clément d'Alexandrie le récit le plus voisin d'Euripide, et ils lui attribuent, ainsi qu'aux témoignages analogues d'Apollodore et d'Hygin (muets également sur Eunéos et Thoas) une autorité capitale. Cette opinion qui est la plus répandue a été vivement critiquée par P. MENOZZI (*Stud. Ital. di Fil. class.*, XVIII, 1910, p. 1 sq.) selon qui il faudrait, pour reconstituer la deuxième partie de la pièce, tenir grand compte des témoignages auxquels Grenfell et Hunt n'accordent que peu de valeur : scol. Pind., *Hypoth. Ném.*, 2, et *Anth. Pal.*, III 10 (Epigramme de Cyzique).

d'Oxyrhynchos a rendu une bonne partie de cette tragédie, plus de trois cents vers complets ou susceptibles de restauration ¹. Les éditeurs anglais du papyrus ont muni leur texte d'une introduction fort détaillée ² qui, si elle contient des parties discutables, ne mérite pas moins de rester notre guide fondamental.

Le drame était localisé à Némée, devant le palais du roi Lycurgue ³, κληδοῦχος de Zeus Néméen ⁴. On attribue généralement le monologue initial à Hypsipyle ⁵ qui faisait connaître son ascendance, en remontant jusqu'à Dionysos son aïeul ⁶. Elle racontait ses amours avec Jason, la naissance de ses deux fils bientôt séparés d'elle ⁷, et dont elle n'a

1. V. *The Oxyrhynchus Papyri* VI, Lond., 1908, p. 19-106, p. II, III (Grenfell et Hunt); cf. Hunt, *Trag. Graec. fragm. papyracea*, Oxon., 1912; H. v. Arnim, *Supplement. Euripid.*, Bonn, 1913, p. 46-67. C'est la plus importante addition fournie par les papyrus égyptiens aux fragments des tragiques grecs; l'écriture semble dater de la fin du II^e siècle de notre ère. Cette découverte a naturellement provoqué un nombre considérable de commentaires et de nouveaux travaux sur l'*Hypsipyle*: 1) Weil, *Rev. Et. Grecques*, XXII, 1909, p. 1 sq. (avec traduction d'une partie du texte); 2) Wecklein, *Sitzungsb. d. Bayer. Akad., phil. hist. Klasse*, 1909, *Abh.* 8, p. 3 sq.; 3) C. Robert, *Hermes*, XLIV, 1909, p. 376, sq.; 4) Przyschowski, *Wiener Stud.*, XXXI, 1909, p. 300 sq.; 5) Taccone, *Atti d. R. Accad. d. Scienze di Torino*, XLIV, 1908-1909, p. 513 sq.; *Memorie d. R. Accad. d. Scienze di Torino*, LX, 1910, p. 1 sq.; *Rivista di Fil. Class.*, XXXVII, 1909, p. 230 sq. et XXXVIII, 1910, p. 21 sq.; 6) E. Menozzi, *Atene e Roma*, XII, 1909, p. 313 sq. et *Studi Ital. di Fil. Class.*, XVIII, 1910, p. 1 sq.; 7) Punzi, *Id.*, p. 171 sq.; 8) R. Onorato, *Atti d. R. Accad. Arch. Lett. e B. arti di Napoli*, III, 1915, p. 195 sq.; 9) E. Petersen, *Die Att. Tragödie* (1917) p. 476 sq.; 10) Italie, *Eurip. Hypsipyla cum notis criticis et exegeticis* (Berlin, 1923). On trouvera, à la p. xi des *Fragmenta Papyracea* de Hunt, et à la p. xi-xii de l'édition d'Italie la mention de quelques autres études dont je n'ai pu avoir connaissance.

2. O. c., p. 19-31. Grenfell et Hunt, ont eu comme collaborateurs, pour l'établissement du texte, Murray, Bury et Wilamowitz.

3. Fr. I, c. 4, v. 25. (v. Arnim, *Suppl. Eur.*, auquel nous renverrons toujours comme étant l'ouvrage le plus accessible. Toutefois, quelques-uns des fragments de moindre importance n'y ont pas été reproduits, et l'on voudra bien alors, si besoin est, se reporter aux *Oxyrhynchus Papyri*).

4. *Id.*, v. 27. Sur ce titre de κληδοῦχος, v. Frazer, *Apollodore*, p. 356, n. 3.

5. Dionysos, proposé par les anciens critiques, est inadmissible; v. Grenfell-Hunt, p. 23. Hypsipyle avait été proposée, dès 1897, par Haym, *De puerorum in re scaen. Graec. partibus* (Diss. phil. Hal., XIII, p. 270). Cette opinion a été reprise par Weil, Wecklein, Arnim, Petersen et d'autres. C. Robert (*a. c.*, p. 391-92) préfère dans ce rôle le jeune Thoas. Taccone (*Mem.*, p. 26-32) a développé une théorie nouvelle qui a recueilli l'approbation d'Onorato (*a. c.*, p. 198): la προλογίζουσα eût été Némée, la divinité locale qu'on voit apparaître sur les vases peints (v. *in fr.*, p. 361 et 365). On trouvera une étude détaillée de cette question du prologue dans l'*Excursus I* d'Italie, p. 58 sq. Cet auteur attribue aussi le monologue initial à Hypsipyle.

6. Nauck, F. 752.

7. Au Fr. LXIV, c. 2 v. 35, dans la scène des confidences réciproques sur le passé, Eunéos dit à sa mère que le navire Argô l'a jadis emporté, avec son frère en Colchide, εἰς Κόλχων πόλιν. Tel est, du moins, le texte du papyrus, mais Grenfell et Hunt y ont substitué, ἐς Ἰωλκόν, correction de Mahaffy, ces auteurs estimant étrange que le récit d'Eunéos ne fasse aucune allusion au retour en Thessalie, et jugeant improbable, au surplus, que Jason ait emmené ses enfants dans une expédition aussi dangereuse. Ce serait donc au retour de Colchide que Jason, repassant par Lemnos et n'y trouvant plus Hypsipyle qui avait dû fuir la colère des Lemniennes, eût pris avec lui ses enfants abandonnés et les eût conduits à Iolcos (Grenfell Hunt, *o. c.*, p. 105, n. au v. 93). Cependant Wilamowitz (*ib.*, v. *supr.*, n. 2) Wecklein (*a. c.*, p. 7) et C. Robert (*a. c.*, p. 380), suivis par Hunt dans ses *Fragmenta Papyracea* et par Arnim (*Suppl. Eur.*, p. 66), sont revenus au texte εἰς Κόλχων πόλιν. Reprenant une remarque de Wilamowitz, C. Robert souligne que l'exclamation d'Hypsipyle (Fr. LXIV, c. 2, v. 36) ne s'accorde bien qu'avec cette leçon, et suppose que les enfants lui ont été enlevés à elle-même. Ainsi Jason ne serait point

plus jamais rien su ¹, puis, sa fuite de Lemnos ² et comment, tombée entre les mains de pirates qui l'avaient vendue à Lycurgue, elle était devenue la gardienne de l'enfant royal Opheltès ³. Hypsipyle s'éloignait ⁴, après cette première exposition, et l'on voyait alors survenir Eunéos et Thoas sous l'aspect de deux jeunes voyageurs. Ils se présentaient au public, expliquaient leurs pérégrinations à la recherche de leur mère ⁵, et, sur la belle apparence de la maison princière ⁶, ils se décidaient à frapper à la porte ⁷. Hypsipyle réapparaissait en cajolant

repassé à Lemnos, mais aurait emmené ses fils en Colchide, lorsqu'il quitta l'île après un assez long séjour. Le critique pense d'ailleurs que, contrairement à la tradition générale, Euripide supposait que l'union de Jason avec Hypsipyle avait été une union régulière contractée sous les auspices de Thoas, le père de la princesse, et que l'attentat des Lemniennes contre les hommes était postérieur, dans cette version, au passage des Argonautes. Selon C. Robert (approuvé par WECKLEIN, *a. c.*, p. 31), Euripide s'inspirait aussi d'une légende qui faisait succomber Jason dans son audacieuse entreprise de Colchide, et où Médée, en conséquence, ne jouait absolument aucun rôle. C'est le trépas de Jason en Colchide qui expliquerait que les deux enfants aient été d'abord recueillis par Orphée (Fr. LXIV, c. 2, v. 40) qui était au nombre des Argonautes. C. Robert a invoqué en faveur de son hypothèse de la mort de Jason en Colchide une coupe du Vatican attribuée à Douris (*Mon. d. Inst.* II, 35 = REINACH *Rép.*, I, 101, 3 ; cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, f. 467) qui représenterait, à l'en croire, Jason dévoré par le dragon, en présence d'Athéna. Mais une telle interprétation de ce monument a été contestée non sans raison (v. notamment DUCATI, *Rend. Accad. Lincei* XXIX 1920, p. 52 sq.), et l'existence d'une pareille légende sur la fin de Jason reste très problématique. Tout récemment encore, l'ensemble de la théorie de C. Robert a été critiquée par ITALIE (*o. c.*, Excurs III, p. 72 sq.) qui se range à la correction ἐς Ἰωλκόν, tout en adoptant d'ailleurs, pour le vers suivant, ἐπιμαρτίδιον au lieu de ἀπομαρτίδιον.

1. Elle ignore tout, également, de Jason dont ses fils lui apprennent la mort à la fin du drame, Fr. LXIV, c. 1, v. 37 sq.

2. Selon ITALIE (*o. c.*, p. VIII et 74) Hypsipyle, après avoir épargné son père, l'avait confié aux flots, comme dans APOLLONIUS DE RHODES, I, 622, en faisant appel à la protection des dieux. C'est seulement au dénouement qu'elle est informée par Eunéos que le vieux Thoas a été sauvé grâce à Dionysos (Fr. LXIV, c. 1, v. 47 sq.).

3. Sur la question de savoir si Hypsipyle pouvait être conçue dans la tragédie comme la nourrice de l'enfant, v. ITALIE, p. 33 sq., n. aux v. 5 sq.

4. Pour aller chercher l'enfant qui pleurait (v. GRENFELL-HUNT p. 23, et ITALIE, p. 5 n. aux v. 1-3, et p. 59) Mais WECKLEIN (*a. c.*, p. 18) a combattu ce détail : il croit qu'Hypsipyle, qui était sortie du palais pour calmer les pleurs de l'enfant, s'éloignait à la cantonade, après son monologue ; elle revenait sur ses pas quand les jeunes gens frappaient à la porte, et elle disait encore quelques paroles apaisantes à Opheltès avant de s'adresser aux étrangers. C'était pendant sa courte absence que les jeunes gens pouvaient faire, de leur côté, toutes les communications nécessaires. Il faudrait admettre, dans ces conditions, qu'Hypsipyle avait dit tout le monologue initial avec l'enfant sur les bras, chose peu vraisemblable (ITALIE, p. 60) encore que l'enfant ait été, peut-être, un simulacre (v. НАУМ, *o. c.*, p. 271-72). Petersen suppose lui aussi (*o. c.*, p. 477) que, dès le début, Opheltès était sur le théâtre, mais qu'Hypsipyle parlait d'abord auprès du berceau où il était endormi. Elle se retirait ensuite, sous un prétexte quelconque, commettant ainsi une première imprudence. Eunéos et Thoas, après leur exposé, réveillaient l'enfant en frappant à la porte, et Hypsipyle accourait à ses cris.

5. *Causa viae genitrix* (Theb., IV, v. 715) ; id. *Hyp. Nem.*, 2.

6. Le F. 764 (NAUCK) se rapporte aux frontons du palais qu'admirent les deux étrangers (GRENFELL-HUNT, p. 82, n. à 764 ; id. TACCONE, *Atti*, p. 515, ITALIE, p. 63 ; PRZYCHOCKI, *a. c.*, p. 301, n. 8). Il y avait un dialogue entre les deux frères (WECKLEIN, *a. c.*, p. 17, PETERSEN, *o. c.*, p. 477), ou bien l'un d'entre eux parlait seul, l'autre étant χωρὸν πρόσωπον, comme Pylade dans le prologue de l'*Electre* d'Euripide (v. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 31 ; TACCONE, *Atti*, p. 514, n. 1 et p. 515 ; *Mem.*, p. 25). Il est sûr, en tout cas, que Thoas parlait seul à partir de l'arrivée d'Hypsipyle (Fr. I, c. 1, v. 7 sq. ; Fr. II, v. 4 sq.).

7. Cf. EUR., *Hél.*, 430-36.

le petit Opheltès ¹, à qui elle promettait monts et merveilles au retour prochain de son père ². A la vue des adolescents, elle ne peut s'empêcher de s'écrier avec un triste retour sur elle-même : « O bienheureuse la femme qui vous a donné le jour ³ ! » Vainement proposent-ils de partir en quête d'un autre gîte, lorsqu'ils apprennent que Lycourgos, le maître, est absent ⁴. Un instinct secret pousse Hypsipyle à les retenir au nom de l'hospitalité ⁵ ; elle les introduisait dans la demeure ⁶ puis, s'adressant au petit enfant avec une tendresse où revivaient bien des souvenirs, elle se mettait à chanter pour lui en s'accompagnant des crotales ⁷.

1. ΗΑΥΜ (o. c., p. 271) a proposé de rattacher à la scène initiale le F. 756 (ΝΑΥΚΚ) V. enc. *infr.*, p. 348, n. 4, p. 357, n. 4.

2. Fr. I, c. 1, v. 1 sq. — Przychocki, supposant qu'Hypsipyle calme l'enfant en lui montrant les sculptures du palais (a. c., p. 301-302), place ici le F. 764. Mais v. *supr.*, p. 345, n. 6. Peut-être l'enfant était-il alarmé à cause de la présence des étrangers (GRENFELL-HUNT, o. c., p. 83).

3. Fr. I, c. 1, v. 5. C'est un motif bien connu de la tragédie grecque. Dès ce moment, les spectateurs pouvaient deviner sans peine qu'Hypsipyle était cette mère envinée par elle.

4. Fr. II, v. 1 sq. D'après STACE (*Théb.*, V, 643 sq.) Lycurgue avait quitté son palais à l'approche des Argiens parce qu'un oracle lui avait prédit qu'il donnerait la première victime à cette guerre. Il voulait ainsi éviter de s'associer à l'expédition ne pensant pas qu'un autre que lui pouvait être menacé, et en dehors de tout combat. L'absence de Lycourgos est admise par tous les critiques sauf WELCKER, o. c., II, p. 558. Seul, C. Robert a admis (a. c., p. 396 sq.) que Lycurgue arrivait au dénouement du drame. Nous ne le pensons pas ; v. *infr.*, p. 358, n. 1. Weil a bien fait ressortir la raison principale de l'absence de Lycurgue : « Le poète a pensé qu'une mère avait pour son enfant un amour plus profond et qu'elle serait plus implacable, plus acharnée à venger sa mort » (a. c., p. 6).

5. Cf. *Alc.*, 566 (Hunt). Nous suivons ici la théorie des éditeurs anglais, de WECKLEIN (a. c., p. 15) de VENIERO (*Ipsipila*, Catania, 1910, p. 12) de MENOZZI (*At. e Roma*, p. 315), de v. ARNIM (o. c., p. 48 n. au Fr. II), de PETERSEN (o. c., p. 478) et d'ITALIE, p. 6 sq. Wilamowitz et C. ROBERT (a. c., p. 394) croient que les étrangers n'étaient pas accueillis, mais cette opinion, outre qu'elle est contraire aux idées morales de l'antiquité, augmente les difficultés relatives au rôle d'Eunéos et de Thoas dans la partie centrale du drame (v. *infr.*, p. 352 sq.). Le point de vue de ces derniers auteurs a été repris, sans grande force démonstrative, par ONORATO (a. c., p. 199) : celui-ci pense tirer argument de ce qu'Eurydice déclare à Amphiarao, Fr. LX, c. 1, v. 52 ; mais ce vers est une réplique aux paroles du devin (*Id.* v. 43) engageant la mère en deuil à découvrir son visage et à l'écouter. Il ne démontre nullement qu'Eurydice n'eût jamais consenti à recevoir des étrangers chez elle en l'absence de son époux. A ce moment, le petit Opheltès est mort et ce sont là propos d'une femme accablée par la douleur et qui veut être toute à son deuil. Au surplus, n'est-ce pas aux jeunes étrangers qu'elle a accueillis que pense Hypsipyle, Fr. XXXXI v. 15 ? Cf. PETERSEN, o. c., p. 480. Quant au Fr. XXXIII, v. 3, sur lequel s'appuie C. Robert, on avouera qu'il n'est guère explicite. V. encore WECKLEIN (a. c., p. 15) qui a bien mis en valeur le *ἥκιστα* dans la réponse d'Hypsipyle, Fr. II, v. 6.

6. Fr. I, c. 1 et Fr. II. Elle se bornait à les introduire, sans les accompagner à l'intérieur ; à ce détail pourraient correspondre, selon WECKLEIN (a. c., p. 19), les indications du Fr. XXXV, v. 5 et 6.

7. Fr. I, c. 2, v. 9 sq. « Voici les crécelles bruyantes [que je fais tourner pour amuser l'enfant ?] Ce n'est pas pour alléger ma peine que je chante, comme autrefois à Lemnos quand je faisais passer le peigne ou la navette à travers la trame du tissu ; ô Muse, c'est pour endormir, pour amuser, pour soigner un petit enfant » (Weil). V. ARIST., *Gren.*, 1305 ποῦ στήν ἢ τοῖς ὀστράκοις αὐτῇ κροτοῦσα ; δεῦρο Μοῦσ' Εὐρύπιδου. Cf. NAUCK, F. 769. Peut-être, d'ailleurs, qu'Aristophane, dans ses *Lemniennes*, avait parodié l'*Hypsipyle* d'Euripide (v. WELCKER, o. c., p. 560). On voit, d'après ce qui précède, que le prologue d'*Hypsipyle* aurait comporté un monologue, un dialogue et une monodie, tout à fait dans le type des dernières tragédies du poète. Cependant, Petersen ne croit pas (o. c., p. 478) que la monodie ait fait immédiatement suite à la conversation avec les étrangers. L'héroïne, estime-t-il, devait d'abord exprimer en vers ordinaires les sentiments provo-

Le chœur, composé de femmes de Némée bienveillantes pour Hypsipyle¹, faisait alors son entrée dans l'orchestra, et, parlant à l'esclave sur un mode amical, il s'entretenait avec elle en un chant alterné². Après avoir essayé sans succès de la distraire de son deuil éternel de Lemnos et des Argonautes en lui annonçant l'approche de l'armée argienne³, il rappelait l'exemple d'Europe⁴ et d'Io qui avaient été, elles aussi, arrachées à leur patrie, et il conviait sans doute la dolente à espérer dans le secours de Dionysos⁵. Mais Hypsipyle, sourde aux consolations, ne savait qu'exhaler sa douleur : « La mort convient à qui souffre comme moi. Quelle plainte, quels accents de la voix ou de la cithare, fussent-ils inspirés par Calliope, pourraient égaler mes malheurs ? »⁶ A ce moment, le coryphée signalait la présence d'une petite troupe d'étrangers,⁷ et le premier épisode s'ouvrait avec l'arrivée d'Amphiaraos et de son cortège⁸.

Amphiaraos s'enquérât d'abord du possesseur de la superbe demeure⁹; il demandait ensuite à Hypsipyle de lui indiquer une eau courante pour offrir un sacrifice propitiatoire¹⁰, en ce jour où l'armée argienne allait franchir la frontière ennemie. Dans un assez long dialogue, le devin expliquait le but de l'expédition¹¹; il se faisait connaître à Hypsipyle¹² qui lui rendait une confiance pareille¹³, et il racontait

qués en elle par la vue des jeunes gens; elle se demandait si ses fils à elle vivaient encore, mais cette lueur d'espoir s'effaçait bientôt dans la considération de l'infortune présente. Hypsipyle voulait renoncer à toute illusion, et mettre sa confiance dans le petit Opheltès qui, bien soigné, lui vaudrait la liberté comme récompense. Tel est le contenu tiré par Petersen du Fr. LXI qu'il voudrait placer ici. Mais cette transposition est bien hasardeuse; de plus, le texte, fort mutilé, a été restitué par v. Arnim d'une façon toute différente (*o. c.*, p. 64; cf. *infr.*, p. 357, n. 3). Il est très probable qu'Hypsipyle, après sa monodie, déposait dans son berceau l'enfant qui s'était calmé (*v. ITALIE*, p. 8).

1. V. Fr. I, c. 2, v. 15; Fr. XX, v. 1, 14.

2. Voici le schéma : str. α (Fr. I, c. 2, v. 1-16, le début manque) Hypsipyle.

str. β (Id., v. 1-26), le chœur.

antistr. α (Fr. I, c. 3, v. 1-16), Hypsipyle.

antistr. β (Id., v. 1-24 la fin manque) le chœur.

3. Str. β. Dans l'antistrophe α, Hypsipyle, fidèle à son unique pensée, évoquait le navire Argô.

4. Selon WECKLEIN (*a. c.*, p. 21) il y avait peut-être ici un souvenir des Κῆρες ἢ Εὐρώπη d'Eschyle.

5. Antistr. β, et les intéressantes restitutions de v. ARNIM (*o. c.*, p. 52).

6. Fr. I, c. 4, v. 4 sq.; traduction de Weil. Ce passage, d'ailleurs, a été compris de façon sensiblement différente; v. ITALIE, p. 15-16, n. aux v. 1, 5, 8 et 9.

7. Fr. I, c. 4, v. 9 sq.

8. Id., v. 14 sq.

9. Id., v. 22 sq.

10. Id., v. 28 sq. Au v. 29, Amphiaraos appelle cette offrande χέρνυψ, et le mot revient encore deux fois dans les fragments (VI et XXVII, v. 2). V. à ce u. et STENGEL, *Hermes*, XLIV, 1909, p. 370 sq. Bien que cet auteur le conteste (p. 374) il s'agit probablement des διαδατήρια (*v. WECKLEIN, a. c.*, p. 6, et ITALIE, p. 18, n. au v. 30). On voit, d'ailleurs, qu'Amphiaraos n'est donc pas en quête d'eau, comme chez Stace, parce que l'armée argienne est torturée par la soif.

11. Fr. I, c. 4, v. 32 sq.

12. Fr. III, v. 40 sq.

13. Fr. IV.

enfin comment la trahison de son épouse l'avait forcé à partir malgré lui pour Thèbes où il devait trouver la mort ¹. Hypsipyle, après quelques hésitations, semble-t-il ², se décidait à conduire Amphiaraios à la source désirée ³, et elle partait en emmenant avec elle le petit Opheltès ⁴.

Le chœur, dans un premier stasimon, célébrait peut-être la cérémonie qu'Amphiaraios se disposait à accomplir ⁵; il chantait aussi un des événements préliminaires de l'expédition des Sept, la rencontre et la querelle de Polynice et de Tydée chezAdraste, et le songe qui décida ce dernier à leur donner ses filles en mariage ⁶.

Alors que ce début de la tragédie, qui allait environ jusqu'au vers 500 ⁷, forme un ensemble très clair, toute la partie médiane du drame, dont les fragments sont plus courts et plus altérés, constitue pour nous une région d'incertitude, et ce n'est qu'avec le dernier épisode ⁸ qu'on se retrouve sur le terrain solide de textes passablement étendus.

Hypsipyle a commis une imprudence fatale : elle a déposé l'enfant près de la source où elle avait conduit les Argiens ⁹; un affreux serpent s'est élancé et a tué le pauvre petit. On s'est demandé si c'était un messenger ou Hypsipyle elle-même qui apportait la première nouvelle de la catastrophe ¹⁰; il est sûr, en tout cas, que l'héroïne revenait

1. Fr. I, c. 5, v. 1 sq.

2. Id., v. 27 sq.; cf. ITALIE, p. 48, n. au v. 64. Un certain nombre de critiques ont voulu ranger ici le Fr. XVIII qu'ils attribuent à Hypsipyle. Celle-ci motiverait son hésitation en décrivant la source, gardée par un monstre effrayant (Wilamowitz, v. Herwerden, suivis par TACONE, *Mem.*, p. 4 et 5 et v. ARNIM, *o. c.*, p. 55). Nous verrons plus tard ce qu'il convient de faire de ce Fr. XVIII, et nous pensons, avec Grenfell et Hunt, qu'il ne saurait figurer à cet endroit. Si Hypsipyle avait connu le danger qu'elle courait, sa responsabilité n'eût-elle pas été beaucoup trop grande, et comment aurait-elle pu commettre la folle imprudence d'emmener l'enfant ? (v. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 25; ONORATO, *a. c.*, p. 201, n. 1; ITALIE, p. 24 note).

3. F. 753 (NAUCK); cf. ITALIE, p. 21, n. au Fr. 753.

4. C'est ici, d'après Weil, une des places possibles pour le F. 756 (NAUCK). V. *supr.*, p. 346, n. 1 et *infr.*, p. 357, n. 4.

5. Le mot *χέρνεια* se trouve dans le Fr. VI qui appartenait sans doute à ce chœur

6. Fr. VIII, IX.

7. V. *infr.*, p. 353, n. 2.

8. Le cinquième, d'après les éditeurs anglais (v. *infr.*, p. 353, n. 2); le quatrième selon Taccone (v. *infr.*, ib.).

9. Grenfell et Hunt supposent (*o. c.*, p. 24) qu'Hypsipyle avait laissé l'enfant en route *ne tarda Pelasgis dux foret* (St., *Théb.*, IV, 778. Id., PETERSEN, *o. c.*, p. 479, et ITALIE, p. 26 note). Mais le texte même d'Euripide ne prouve-t-il pas que le dragon était au voisinage immédiat de la source ? (v. Fr. XVIII; cf. ONORATO, *a. c.*, p. 201-202). Si le scoliaste de Clément d'Alexandrie et Apollodore sont inexacts sur ce point, Hygin précise, au contraire, que tout se passe auprès de la fontaine. La serviable Hypsipyle a laissé l'enfant pour puiser elle-même l'eau nécessaire au sacrifice et c'est alors (*dum aquam eis tradit*) que le dragon tue Opheltès. V. WECKLEIN, *a. c.*, p. 24; cf. PUNZI, *a. c.*, p. 183. Je ne comprends pas comment Punzi a pu dire (*a. c.*, p. 176) que le fait, non de montrer la source, mais d'y puiser, caractéristique de la version lemnienne (v. *supr.*, p. 341, n. 4) ne saurait en aucune façon être concilié avec la version argienne.

10. Selon GRENFELL et HUNT (*o. c.*, p. 25) et ONORATO (*a. c.*, p. 202), c'était Hypsipyle qui apportait la nouvelle. Ces auteurs lui attribuent le F. XVIII qu'ils placent après les premières lamentations. Petersen croit (*o. c.*, p. 479) qu'Hypsipyle survenait d'abord, mais qu'elle était bientôt suivie par le messenger à qui reviendrait le F. XVIII. C. ROBERT (*a. c.*, p. 395-96) et VENIERO (*o. c.*, p. 20) pensent que le messenger arrivait en premier lieu et ils lui attribuent aussi le Fr. XVIII. Italie hésite (p. 25, note) entre l'attribution

bientôt sur le théâtre, en proie au plus violent désespoir ¹. D'abord, elle ne répondait guère que par des cris aux questions anxieuses du chœur ² ; puis, ayant repris un peu de calme, elle l'informait en quelques mots ³ et examinait avec lui les moyens d'échapper au châtiment. Hélas ! tout le pays est gardé ⁴ et qui se chargerait, d'ailleurs, de guider la marche d'une esclave fugitive ⁵ ? L'infortunée renonçait aux projets d'évasion, et les éditeurs anglais supposent que la scène s'achevait par la noble résolution d'Hypsipyle de se livrer elle-même à sa maîtresse offensée ⁶.

Plusieurs fragments très mutilés se rapportent, sans aucun doute, à l'épisode capital ⁷ où, mise en présence d'Eurydice ⁸, Hypsipyle en-

du F. XVIII à un messenger ou à Hypsipyle elle-même. De toute façon, ce fragment semble bien appartenir à un récit *post factum* (v. *supr.*, p. 348, n. 2). Par ailleurs, bien qu'Amphiaras dût plus tard revenir sur ces faits, une description rapide de la catastrophe était bien nécessaire à cet endroit (v. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 25).

1. WELCKER (*o. c.*, p. 557) et HARTUNG (*o. c.*, p. 434) pensaient qu'Hypsipyle rapportait dans ses bras le cadavre de l'enfant. Ceux des critiques modernes qui estiment que l'enfant mort était rapporté sur le théâtre admettent que cet office revenait plutôt au messenger (v. C. ROBERT, *a. c.*, p. 395-96 ; PETERSEN, *o. c.*, p. 479 et, déjà C. HAYM, *o. c.*, p. 270. Sur ce messenger, v. la note précédente).

2. V. Fr. X-XIII, selon Grenfell et Hunt, qui rappellent l'expression du scoliaste de Clément d'Alexandrie : ἡ δὲ ἐπανεληθοῦσα ἐθρήνει. Cf. TACCONE (*Mem.*, p. 4) qui voit non seulement dans X-XIII, mais encore dans XIV-XVII, les restes d'un commos thrénétique entre Hypsipyle et le chœur. Les éditeurs anglais rattachent aussi à la scène entre l'héroïne et le chœur les F. 754 et 755 (NAUCK) ; id., pour le F. 754, WECKLEIN, *a. c.*, p. 24 ; TACCONE, *Mem.*, p. 5. Il faudrait admettre, si le texte du F. 754 est bien exact (v. les réserves d'ITALIE, p. 27), que l'enfant était déjà en âge de marcher seul. Ce détail est impliqué, aussi, par la restitution de v. ARNIM, Fr. LX, c. 2, v. 73 sq. (mais v. encore les doutes d'ITALIE p. 41 note au v. 66), HYGIN (f. 74) parlant d'un oracle qui avait prescrit à Hypsipyle, *ne in terra puerum deponeret antequam posset ambulare*, suivrait sur ce point une tradition différente, celle que Punzi qualifie de proprement lemnienne (v. PUNZI, *a. c.*, p. 174-75).

3. Fr. XVIII (?) V. *supr.*, p. 348, n. 10.

4. Ce détail du v. 12 (Fr. XX, XXI) s'accorde mal avec ce qu'a dit Amphiaras sur la solitude du pays (Fr. I, c. 4, v. 16 sq.). PUNZI (*a. c.*, p. 184) voit là une nouvelle preuve de la dualité des sources. Mais les gardes dont il est question ici ne sont-ils pas les Argiens les soldats de l'armée dont Amphiaras est un des chefs, les nouveau-venus qui ont maintenant établi sur le pays une surveillance rigoureuse ?

5. Fr. XX, XXI. WECKLEIN (*a. c.*, p. 21) croit qu'il y a eu, dans ce passage, une transposition de vers et il adopte un ordre nouveau qui, en effet, semble préférable.

6. Id. PRZYCHOCKI (*a. c.*, p. 303) qui compare avec STACE, *Théb.*, V, 608 sq., 630 sq., et MENOZZI, *Atene e Roma*, XII, 1909, p. 316. GRENFELL et HUNT (*o. c.*, p. 25-26) s'appuient sur le γυναικα ἔλεξας du chœur à Hypsipyle, au Fr. XXII, sur la réplique d'Eurydice, au v. 11 du même fragment : τὶ ταῦτ' [α] κομψ[εύει], et sur une exclamation de l'héroïne au moment où elle va être conduite à la mort : κενὰ δ' ἐπηδέσθην ἄρα (Fr. LX, v. 21) : « to no purpose then was my compunction ». Mais SCHROEDER (*Berl. phil. Wochenschr.*, XXIX, 1909, p. 261) a soutenu que ἐπαδεῖσθαι n'avait pas ici, d'autre sens que *prier, implorer*, et il rattache cela aux vains appels des v. 13 sq. du Fr. LX ; cf. TACCONE, *Mem.*, p. 5, n. 6 ; MENOZZI, *Atene e Roma*, *a. c.*, p. 317. V. là contre WECKLEIN (*a. c.*, p. 14) qui voit plutôt là une réflexion d'Hypsipyle au sujet de sa conduite envers Amphiaras (cf. ONORATO, *a. c.*, p. 202). PRZYCHOCKI (*l. c.*), tout en admettant, lui aussi, qu'Hypsipyle se livrait elle-même, explique ἐπηδέσθην, non pas, comme les éditeurs anglais, par rapport à la pudeur qu'Hypsipyle a eu de fuir, mais par : *frustra me submissi culpam ingenue confessa*. Cf. Weil : « ma sincérité ne m'a donc pas sauvée ». Ni TACCONE (*l. c.*) ni WECKLEIN (*a. c.*, p. 13) ni PETERSEN (*o. c.*, p. 480) ne croient qu'Hypsipyle se livrait elle-même à Eurydice.

7. Le troisième ; v. GRENFELL-HUNT (*o. c.*, p. 30).

8. Selon GRENFELL et HUNT (*o. c.*, p. 25) Eurydice était prévenue du malheur par Hyp-

treprenait de se défendre ¹ ; mais c'était peine perdue que d'essayer de convaincre une mère aveuglée par la douleur ², et le dernier épisode ³ montrait Hypsipyle marchant au supplice. A cet endroit ⁴, peu après le vers 1100 ⁵, on rencontre à nouveau des fragments importants et bien conservés qui permettent de restituer une grande partie des dernières scènes avec autant de sécurité que les premières.

Bouleversée par l'accusation atroce d'avoir machiné la perte d'un enfant qu'elle aimait comme le sien propre ⁶, Hypsipyle faisait entendre une adjuration dernière ; elle se heurtait à un silence farouche ⁷ et tout était perdu, semblait-il, quand le retour d'Amphiaraos lui apportait sa justification et son salut ⁸. Eurydice consentait à écouter le devin ⁹, qui expliquait comment il avait été la cause initiale du malheur en priant Hypsipyle de lui montrer la source ¹⁰ ; il racontait la catastrophe ¹¹ et quel funeste présage il avait tiré, pour l'expédition des Argiens, de la mort de cet enfant qui, première victime d'un destin contraire, porterait désormais le surnom d'*Archémoros* ¹² ; il exhortait

sipyle qui allait se remettre à elle. ONORATO (*o. c.*, p. 202 sq.) pense qu'Eurydice était avertie par un messenger, et qu'elle se précipitait sur le théâtre où elle trouvait son esclave qui avait renoncé à fuir. PETERSEN (*o. c.*, p. 480) croit qu'Eurydice était déjà présente au moment où l'on rapportait le cadavre de l'enfant, et il voit, dans le Fr. XI, l'expression de la douleur maternelle. V. là contre ITALIE p. 25 note.

1. Fr. XXII-XXXI ; sans doute aussi, les F. 758 et 760 de Nauck, (v. ITALIE, p. 31). et peut-être également, d'après Grenfell-Hunt, von Arnim et Italie, le F. XXXII. Euripide devait faire preuve, à cet endroit, de sa grande habileté dialectique (TACCONE, *Mem.*, p. 6).

2. Italie conjecture que, au surplus, même avant le trépas d'Opheltès, Eurydice prouvait à l'égard d'Hypsipyle une animosité violente (*o. c.*, p. 34, n. 1 et p. 59).

3. Le cinquième d'après les éditeurs anglais, le quatrième selon Taccone (v. *infr.*, p. 353, n. 2). Dans le stasimon qui précédait (Fr. LVII-LIX) le chœur célébrait Dionysos et invoquait son appui en faveur d'Hypsipyle. Peut-être y était-il question du cep d'or qui devait jouer un rôle au dénouement. Le vers 15 du Fr. LVII porte le chiffre 1100. Selon Grenfell et Hunt, la scène qui suivait commençait un peu après le vers 1100, avec le Fr. LX. Si l'on suppose que le stasimon auquel correspondent les Fr. LVII-LIX était le dernier chant du chœur, on aurait un *exodos* d'une longueur extraordinaire, puisque la tragédie a 1700 vers, et puisque le stasimon en question ne devait pas s'étendre au delà du v. 1150. Pour rompre cette masse, les éditeurs anglais ont supposé, du v. 1350 au v. 1375, un court intermède choral (cf. *Electre*, 1147-1164) séparant cette fin en deux parts, l'une 5^e épisode et l'autre *exodos* proprement dit (v. *infr.*, p. 353, n. 2).

4. Fr. LX sq.

5. V. *supr.*, note 3.

6. Fr. LX, c. 1, v. 9 sq., v. 35 sq.

7. Id., v. 7.

8. Id., v. 37 sq. Amphiaraos insiste sur le caractère tout pacifique de son intervention. Il y a là une différence importante avec Stace chez qui les Sept vont jusqu'à la violence pour sauver Hypsipyle (v. TACCONE, *Mem.*, p. 11, n. 1).

9. Id., v. 50 sq.

10. Id., v. 55 sq. Le *ἀντίτα γὰρ* du v. 109, au Fr. LX, c. 2, résume tout le plaidoyer d'Amphiaraos.

11. Fr. LX, c. 2, v. 66 sq.

12. Id., v. 76 sq. Sur le nom d'Archémoros considéré comme signifiant plutôt le *Seigneur de la mort*, v. Maass, ap. MENOZZI, *At. e Roma*, p. 317. D'après TACCONE (*Mem.*, p. 13, n. 1), le v. 76 prouverait qu'Amphiaraos a tué lui-même le dragon, ce qui serait une version particulière à Euripide. Mais voyez la restitution de v. ARNIM (p. 62) et sa note au v. 76 : ἐγὼ δ' ἐτόξευσ' [ὡδ' ἔπος] ; on doit prendre ἐτόξευσσ' au sens figuré, comme l'admet

ensuite Eurydice à se résigner, par des considérations d'un caractère hautement philosophique ¹. Enfin, il demandait à la reine de laisser à l'armée le soin de rendre à la victime les honneurs funèbres, et il lui communiquait son dessein d'immortaliser le souvenir de l'enfant par l'institution de jeux solennels ². Convaincue et apaisée, Eurydice faisait grâce de la vie à celle qu'elle avait condamnée ³.

Après une lacune de peu d'étendue, selon les éditeurs anglais, le papyrus nous révèle qu'Amphiaraos parachevait son rôle de bienfaiteur en procurant la reconnaissance entre Hypsipyle et ses fils, les deux voyageurs du prologue ⁴. Il s'éloignait, accompagné de leurs bénédictions ⁵, puis la mère et les enfants, dont le porte-parole était Eunéos, échangeaient de rapides confidences sur leur vie passée ⁶. Au vers 1673,

aussi Italie qui rapproche Nauck *Adesp.*, F. 529 (o. c., p. 42, n. au v. 75). Il est encore question du surnom donné à l'enfant aux v. 106-107 du même fragment.

1. Id., v. 89 sq. Les vers 89-96 correspondent au F. 757 de Nauck; Cicéron a traduit ce passage, *Tusc.*, III, 25, 59.

2. Id., v. 97-111.

3. Id., v. 112-117. Les quatre derniers vers correspondent au F. 759 de Nauck. Notons bien qu'Eurydice fait simplement grâce de la vie; Hypsipyle n'est pas encore délivrée de l'esclavage. Nous avons suivi l'opinion de Wilamowitz et des éditeurs anglais (o. c., p. 102). Menozzi a soutenu (a. c., p. 10-11 et 16) que le devin n'obtenait qu'une faveur mince et sans doute provisoire, puisque Hypsipyle, d'après lui, était jetée en prison en attendant le retour de Lycurgue (cf. PETERSEN, o. c., p. 485, qui se réfère au F. LXIII v. 1). Mais voyez la restitution de v. Arnim qui donne un sens différent. V. *infr.*, p. 357, n. 3.

4. Fr. LXIV, c. 2. Sur le mode de cette reconnaissance, v. *infr.*, p. 357. Le F. 761 de Nauck provient sans aucun doute de la dernière partie du drame (v. ITALIE, p. 55).

5. Id., v. 12.

6. Id., v. 13 sq. Le v. 22 de cette scène porte, dans le papyrus, le chiffre 1600. Tandis qu'Hypsipyle emploie des mètres lyriques, Eunéos s'exprime plus posément, en trimètres, sauf dans son exclamation du v. 31. Hypsipyle raconte comment elle a dû fuir Lemnos pour avoir épargné Thoas son père, et comment elle était devenue esclave. Eunéos, de son côté, rappelait comment Argô l'avait transporté lui et son frère, en Colchide ou à Iolcos (v. *supr.*, p. 344, n. 7), comment, après la mort de Jason, ils avaient été emmenés en Thrace par Orphée, puis à Lemnos par leur grand-père Thoas. Quoi que l'on pense de la possibilité d'une légende selon laquelle Jason aurait péri en Colchide (v. *supr.*, l. c.), il est curieux d'observer qu'il n'y avait, dans la tragédie d'*Hypsipyle* aucune allusion à l'histoire des amours de Jason avec Médée. Nous avons là un nouvel exemple de la liberté de la légende héroïque et du peu de souci qu'avaient les tragiques de se mettre d'accord avec leurs propres créations (v. C. ROBERT, a. c., p. 378, avec la mention, n. 1 p. 379, d'autres cas typiques de ces variantes légendaires dans l'œuvre de chacun des grands tragiques). Il est sûr que, dans l'entretien avec Hypsipyle, un des fils seulement à la parole mais, avant le commencement du dialogue, à l'endroit des bénédictions à Amphiaraos, on lit, en marge du papyrus οἱ Ὑψιπ. υἱοί. Les vers correspondants (12-14) étant prononcés tandis que le devin s'éloigne, les éditeurs anglais pensent qu'il faudrait admettre quatre acteurs ἀγωνισταί si l'on fait parler les deux frères à l'unisson; ils estiment que, si l'on veut s'en tenir à trois agonistes, il convient d'attribuer les v. 12-14 à un seul des fils, l'autre étant déjà personnage muet, comme dans le dialogue qui suit (v. GRENFELL-HUNT, o. c. p. 30-31, et 104). On peut croire, cependant, que le fait d'attribuer les v. 12-14 ou simplement le v. 12 aux deux frères à l'unisson n'implique pas quatre agonistes, le κωφὸν πρόσωπον pouvant très bien s'associer à quelques mots du véritable acteur. V. C. ROBERT, a. c., p. 376; TACCONE, *Mem.*, p. 19; ITALIE (p. 48, n. au v. 69) qui, d'ailleurs, attribue le v. 69 = 12 à l'un des fils et les v. 70 sq. = 13 sq. à l'autre. Il ressort clairement du dialogue avec Hypsipyle qu'il est mené par Eunéos. Thoas, qui avait parlé au début de la tragédie (v. Fr. I, c. 1, v. 7; Fr. II, v. 4), était maintenant le κωφὸν πρόσωπον, comme Eunéos l'avait peut-être été au commencement du drame (v. *supr.*, p. 345, n. 6). C'est par inadvertance, semble-t-il, que tous les éditeurs, à l'exception d'ITALIE (v. p. 52, n. au v. 111), donnent le vers 54 à Thoas.

le nom de Διόνυσος, visible dans la marge, indique le moment où se produisait l'intervention de l'aïeul divin. Rien ne subsiste de son discours final et l'on est réduit aux conjectures. Il y avait, à Athènes, une famille de citharodes, appelés *Eunéides*, qui prétendaient descendre d'un des fils d'Hypsipyle, et qui rendaient un culte à Dionysos Melpoménos ¹ ; c'est ce qui a fait supposer que Dionysos enjoignait à Eunéos de partir pour Athènes ², et il est possible que Thoas, expert dans les armes ³, ait reçu l'ordre, de son côté, d'aller prêter à Thésée le secours de son bras ⁴. Quant à Hypsipyle, il est vraisemblable qu'elle partait rejoindre son vieux père dont la vie, jadis sauvée par elle, avait été merveilleusement préservée par le dieu ⁵.

Si tous les critiques se sont, à quelques détails près, ralliés au plan que l'on vient d'exposer, la partie médiane de la tragédie, sur laquelle nous sommes le moins bien renseignés, a naturellement fourni matière à discussion. Réduite à ce qui précède, la pièce aurait eu sans conteste une structure défectueuse ; il est clair, en effet, que les fils d'Hypsipyle, qui apparaissent dans le prologue et dans l'exode, devaient être, aussi, plus ou moins engagés dans l'action, et qu'ils devaient intervenir dans une des scènes capitales du drame ⁶. A quel moment au juste et sous quelle forme, tel est le délicat problème qu'il nous reste à examiner ⁷.

On ne saurait aujourd'hui, après la découverte d'Oxyrhinchos, leur attribuer dans la tragédie un rôle analogue à celui que leur prête une épigramme de Cyzique ⁸, où ils sont donnés comme les véritables sauveurs de leur mère, et l'on se souvient qu'Euripide, s'inspirant d'une tradition différente ⁹, faisait protéger par Amphiaraios la vie de la

1. *C. I. A.*, III, 274. Rappelons qu'au vers 43 du Fr. LXIV, c. 2, Eunéos dit à sa mère qu'il a reçu les leçons musicales d'Orphée.

2. Wilamowitz ap. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 28. Cf. MENOZZI, *At. e Roma*, p. 318. Weil, se basant sur la tradition lemnienne consignée dans l'*Iliade* (VII, 468, XXIII 747), estime qu'Eunéos était censé devoir ensuite retourner à Lemnos (*o. c.*, p. 9). Petersen croit (*o. c.*, p. 486) que le dieu faisait aussi prévoir la future occupation de Lemnos par les Athéniens.

3. Fr. LXIV, c. 2, v. 44. On voit qu'il y avait, entre les deux fils d'Hypsipyle, la même diversité de goût et d'aptitudes qu'entre les deux fils d'Antiope (v. *supr.*, p. 297).

4. WEIL (*o. c.*, p. 9). Ou bien, peut-être, devait-il reconduire sa mère dans sa patrie (v. TACCONE, *Mem.*, p. 20).

5. Fr. LXIV, c. 2, v. 48-49.

6. V. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 27.

7. Ce chapitre sur *Hypsipyle* était déjà rédigé quand j'ai eu connaissance du travail d'Italie dont l'*Excursus* II est consacré à ce problème du rôle d'Eunéos et de Thoas (*o. c.*, p. 64 sq.) Mais l'auteur, qui passe en revue les diverses opinions, ne propose aucune solution personnelle.

8. *Anth. Pal.*, III 10 (STADTMUELLER). On verra, par exemple, le rôle des jeunes gens déterminé d'après l'Épigramme de Cyzique dans WELCKER (*o. c.*, p. 559-60) et VOGEL (*o. c.*, p. 97).

9. Tradition thébaine selon Grenfell et Hunt, tandis que l'autre serait proprement attique (*o. c.*, p. 28) ; Euripide, estiment les éditeurs anglais, aurait combiné librement les deux traditions : la vie serait due à l'intervention d'Amphiaraios, la liberté à l'intervention ultérieure des enfants. Mais ne se pourrait-il pas, aussi, que l'auteur du relief de Cyzique eût tout uniment simplifié la version euripidéenne ?

malheureuse. N'est-il pas vraisemblable, pourtant, que les adolescents prenaient part, en quelque mesure, à l'œuvre de salut ? Les éditeurs anglais sont les premiers à l'admettre ¹, et ils supposent que, témoins du danger couru par Hypsipyle, les jeunes gens allaient réclamer pour elle l'assistance d'Amphiarao ². Mais ce simple rôle d'intermédiaires a paru singulièrement froid et terne ³, et quelques critiques ont essayé

1. On voit par là que les éditeurs anglais assignent aux jeunes gens un rôle au moins partiellement analogue à celui que leur donne l'épigramme. C'est, d'ailleurs, ce que leur reproche Taccone qui estime que Grenfell et Hunt ont accordé beaucoup trop d'importance à ce document. Il pense qu'Euripide n'avait nullement opéré la combinaison dont il est parlé, *supr.*, p. 352, n. 9, qu'Eunéos et Thoas, loin de contribuer en quelque façon à l'œuvre de salut, avaient pris, contre Hypsipyle, le parti d'Eurydice (v. *Mem.*, p. 15, et *infr.*, p. 354). En revanche, Menozzi, qui fait un grief aux éditeurs anglais de trop négliger l'épigramme de Cyzique (v. *supr.*, p. 343, n. 7), soutient que toute l'œuvre de salut était accomplie par les enfants.

2. GRENFELL et HUNT, *o. c.*, p. 29 sq. Ils proposent, pour la tragédie, le schème suivant :

Prologue : Monologue d'Hypsipyle. Arrivée d'Eunéos et de Thoas. Dialogue de Thoas et d'Hypsipyle. Hypsipyle chante pour le petit Opheltès (v. 1 à 200 env.)

Parodos du chœur de Néméennes. Chant alterné avec Hypsipyle (v. 200-310 env.)

Episode I : Amphiarao et Hypsipyle. Départ pour la source (v. 310-430 env.)

Stasimon I : Querelle de Polynice et de Tydée ; leur mariage avec les filles d'Adraste (v. 430-500 env.)

Episode II : Retour d'Hypsipyle éplorée. Bref récit de la catastrophe et délibération avec le chœur. Hypsipyle décide de se livrer à Eurydice (v. 500-650 env.)

Stasimon II : (?) ; (v. 650-700 env.)

Episode III : Hypsipyle devant Eurydice. Hypsipyle est condamnée à mort (v. 700-850 env.)

Stasimon III : (?) ; (v. 850-900 env.)

Episode IV : Intervention d'Eunéos et de Thoas qui, peut-être, vont quérir Amphiarao (v. 900-1080).

Stasimon IV : Le chœur célèbre Dionysos et l'implore en faveur d'Hypsipyle (v. 1080-1150 env.)

Episode V : Hypsipyle conduite au supplice est sauvée par Amphiarao (v. 1150-1350 env.)

Stasimon V : (?) ; (v. 1350-1375 env.)

Exodos : Amphiarao procure la reconnaissance de la mère et des enfants. Apparition de Dionysos (v. 1375 env. à 1720). On voit qu'*Hypsipyle* était une des plus longues tragédies d'Euripide. Seules, les *Phéniciennes* ont 1766 vers.

Menozzi et Taccone ont proposé des combinaisons un peu différentes : Le schème de Menozzi diffère à partir de l'*Episode IV*, où il propose de faire passer la grande scène du Fragment LX entre Hypsipyle, Eurydice et Amphiarao. *Episode V* : ἀναγνώρισις et περιπέτεια, les enfants qui reconnaissent leur mère lui sauvent la vie et l'affranchissent de la servitude (v. *supr.*, n. 1). *Exodos* : v. 1584 sq., TACCONI (*Mem.*, p. 6-7 et 10) réduit le nombre des épisodes à quatre et modifie le plan des éditeurs anglais à partir de l'*Episode III* où il imagine deux scènes : α) Hypsipyle et Eurydice ; β) les deux femmes + Eunéos et Thoas dont l'un κωφὸν πρόσωπον. *Episode IV*, deux scènes également : α) Hypsipyle et Eurydice ; β) les précédents + Amphiarao. *Exodos* : α) Amphiarao et Hypsipyle ; β) les mêmes + Eunéos et Thoas dont l'un κωφὸν πρόσωπον ; γ) Hypsipyle et ses fils ; δ) les précédents + Dionysos. On voit que ces deux auteurs s'accordent à proscrire l'*Episode IV* tel que la restituent Grenfell et Hunt. Mais, par ailleurs, leurs conceptions, si elles diffèrent toujours de celles des éditeurs anglais, sont radicalement opposées l'une à l'autre : Pour Taccone, les enfants se sont rangés au parti d'Eurydice contre Hypsipyle (v. *infr.*, p. 354) et c'est le devin qui accomplit toute l'œuvre de salut (*Mem.*, p. 18.) Pour Menozzi, Amphiarao n'a rien obtenu qu'un sursis (v. *supr.*, p. 351, n. 3) et ce sont les enfants qui sauvent la vie de leur mère comme ils la tirent de l'esclavage (v. *supr.*, n. 1).

3. MENOZZI (*a c.*, p. 12) parle de l'inconsistance absolue du IV^e épisode de Grenfell et Hunt et il renvoie encore, sur ce point, à SCHROEDER, *Berl. phil. Woch.*, 1909, n° 9, c. 260 ;

de lui en substituer un autre qui fût plus dramatique et saisissant ¹.

On peut considérer Hartung ² comme le lointain initiateur des théories de ce genre ; sans doute, son hypothèse que, en l'absence de Lycurgue, Eurydice faisait juger Hypsipyle par les deux adolescents, ses hôtes, n'a pas rencontré d'adhérents ³ et ne saurait être soutenue depuis les dernières découvertes ⁴ ; mais plusieurs savants se sont inspirés du même principe que lui, en imaginant que ces enfants partis, par piété filiale, à la recherche de leur mère, aggravaient d'abord les dangers de celle qu'ils eussent tout donné pour sauver ⁵.

Taccone, qui a cherché à étayer cette doctrine sur les paroles mêmes d'Hypsipyle au moment où elle retrouve ses fils ⁶, renonce à préciser de quelle façon Eunéos et Thoas avaient pu contribuer, antérieurement, à accroître les souffrances maternelles ⁷. Mais Wecklein et Petersen ont cru pouvoir tirer plus de lumières de certains passages du texte ⁸ ; ils pensent qu'Hypsipyle avait pris la fuite ⁹ ou, du moins, s'était réfugiée sur un autel ¹⁰, et qu'Eurydice, momentanément privée de Lycurgue, avait eu recours à ses hôtes pour lui ramener la malheureuse : le fragment XXXVI proviendrait de l'entretien où la reine exhortait les jeunes gens à s'emparer de l'esclave coupable ou à la tuer en cas de résistance de sa part ¹¹.

1. Signalons, à cet égard, le scepticisme de v. Herwerden cité par WECKLEIN (*a. c.*, p. 10) : « *Quid duo fratres praeterea egerint, juxta ignorantissimos ignoro.* »

2. *Eur. restit.*, II, p. 431. Cf. TACCONE, *Mem.*, p. 8.

3. V. les critiques de TACCONE, *Mem.* p. 8, n. 1 ; cf. WECKLEIN, *a. c.*, p. 4 sq.

4. V. WECKLEIN, *a. c.*, p. 5.

5. Taccone rappelle (*Mem.*, p. 9) que, dans la *Thébaïde* de Stace (V, 715) les jeunes gens prennent le parti de Lycurgue contre leur mère.

6. *Mem.*, p. 7 à 10. Il s'agit de ce que dit Hypsipyle, Fr. LXIV, c. 2, v. 1 à 5 : ἐμέ précédait évidemment, et le sujet est ὁ δαίμων ou βῆχρος ou quelque expression équivalente. *Un dieu ou le destin*, s'écrie Hypsipyle, *nous a fait passer d'un seul tour de la terreur à la joie*. Tel est, du moins, le sens qu'on donne généralement aux mots φόβος et χάρις. Mais, objecte Taccone, en quoi Eunéos et Thoas ont-ils pu éprouver antérieurement un sentiment de φόβος ? Il faudrait traduire, selon lui : *d'une situation terrible à une situation heureuse*, cette situation terrible étant, pour les enfants, celle où, encore dans l'ignorance, ils travaillaient à la perte de celle qu'ils eussent dû sauver. Id. ONORATO, *a. c.*, p. 204. Je garde des doutes sur la traduction de Taccone. Au surplus, Eunéos et Thoas n'ont-ils pas pu éprouver un sentiment de φόβος si, comme nous le supposons par la suite, ils intervenaient sans succès en faveur d'Hypsipyle condamnée à mourir ?

7. *Mem.*, p. 10.

8. Fr. XXXVI, v. 3 ; Petersen invoque aussi le Fr. LXIV, c. 2.

9. PETERSEN *o. c.*, p. 480.

10. WECKLEIN, *a. c.*, p. 13. Wecklein pense que l'héroïne cherchait ainsi un refuge auprès des dieux quand, surprise par l'arrivée d'Eurydice, elle avait trouvé celle-ci inflexible. Petersen, au contraire, place le débat avec Eurydice après que la fugitive a été ramenée à sa maîtresse.

11. Fr. XXXVI, v. 3 sq. : κτανεῖν..... ζῶν λαβεῖν. Sur ce fragment, v. notamment WECKLEIN *a. c.*, p. 13. Il faudrait écrire ἢ ζῶν (= ζῶσαν) λαβεῖν. Wecklein croit même (p. 12 et 14) que c'étaient les deux enfants qui conduisaient Hypsipyle à la mort, d'où le caractère profondément tragique des v. 20 sq., Fr. LX, c. 1 (ἄγετε φίλων γὰρ οὐδὲν' εἰσορῶ πέλαις ὅστις με σώσει), puisqu'ils étaient en réalité bien proches les amis qui auraient dû la sauver. Cette vue si ingénieuse est inadmissible : Hypsipyle ne pouvait prononcer les v. 13 sq. du fragment en présence de ses fils sans être immé-

Une telle reconstitution est d'autant plus séduisante qu'elle se fonde sur un ressort dramatique cher à Euripide, sur le procédé qui consiste à exciter la terreur et la pitié en mettant en opposition périlleuse des personnages qui ignorent leurs vraies liens et qui auraient toute raison de se venir en aide et de s'aimer ¹. On souligne, en particulier, la ressemblance qu'*Hypsipyle* eût ainsi présenté avec *Antiope* ², mais n'est-ce pas, justement, cette ressemblance trop parfaite qui doit éveiller nos doutes, si l'on croit, surtout, que les deux pièces appartaient à la même trilogie ³, ou simplement, comme il est beaucoup plus probable, qu'*Antiope* avait précédé *Hypsipyle* de fort peu ⁴?

Nous serions donc plutôt enclin à concevoir *Hypsipyle* sur le schéma de la *Tyrô* de Sophocle ⁵, où l'on voyait également deux fils en quête de leur mère perdue et qui la tiraient d'une cruelle servitude sans avoir, d'ailleurs, contribué en rien à la rigueur de sa destinée. Les hypothèses des sectateurs indirects de Hartung nous paraissent aussi aventureuses que peu vraisemblables, et nous croyons, qu'à tout prendre, la doctrine des éditeurs anglais est beaucoup moins éloignée de la vérité. Il est vrai que ceux-ci ont eux-mêmes suggéré ⁶ contre leur propre théorie de l'entremise des jeunes gens une objection qui a été souvent répétée ⁷ : Ne découle-t-il pas des premières paroles d'Amphiaraos à Hypsipyle, au fragment LX, qu'il est venu spontanément au secours de la malheureuse ? Encore que généralement acceptée ⁸, une telle doctrine est loin d'être sûre, et l'on déduirait tout aussi bien du texte que le chef thébain avait été positivement informé du danger ⁹ qu'il avait pu prévoir, d'ailleurs, dès la mort du petit Opheltès. Admettons, pourtant, qu'il n'ait été guidé que par ses lumières de devin ou par une intuition assez naturelle après la catastrophe où était impliquée Hypsipyle. Même dans ce cas, les fils de cette dernière pouvaient encore avoir une part appréciable dans l'intrigue, et voici com-

diatement reconnue (cf. PETERSEN, *o. c.*, p. 481). Dira-t-on que les jeunes gens n'entraient en scène qu'après le v. 19, mais est-il vraisemblable, par ailleurs, qu'Eurydice fût exécuter sa sentence par des étrangers qui étaient ses hôtes ? J'ai retrouvé dans ITALIE (*o. c.*, p. 69 et 71) ces objections qui semblent péremptoires.

1. *Ion*, *Iphigénie en Tauride*, *Cresphonte*, *Egée* et, les choses étant poussées au pire, les *Bacchantes* et *Héraclès Mainoménos*. V. ARIST., *Poét.*, XIV, 7 (c'est, d'ailleurs, dans ce passage d'Aristote que Hartung a voulu remplacer sans raison — v. GRENFELL et HUNT, p. 29 — ἐν τῇ Ἑλλάδι par ἐν τῇ Ὑψιπύλῃ); cf. DECHARME, *Euripide*, p. 249 sq; WECKLEIN *a. c.*, p. 11.

2. WECKLEIN, *a. c.*, p. 11 TACCONE, *Mem.*, p. 9.

3. V. *supr.*, p. 343, n. 1.

4. V. ITALIE, *o. c.*, p. 11, n. au v. 32 sq.

5. Cf. RIZZO, *Mem. della R. Acc. di Arch., Lett. e B. Arti di Napoli*, IV, 1917, p. 150.

6. *O. c.*, p. 29.

7. V. TACCONE, *Mem.*, p. 7; WECKLEIN, *a. c.*, p. 10; MENOZZI, *a. c.*, p. 12; ONORATO, *a. c.*, p. 204.

8. V. encore ITALIE, *o. c.*, p. 67.

9. Le texte porte : εἰδὼς ἀφίγμαι· τὴν τύχην θ' ὑπειδόμην τὴν σὴν ἂν πείσῃ τ' ἐκ πεπνευκότος τέκνου. V. d'ailleurs une concession faite en ce sens par v. Herwerden, d'après ITALIE, *o. c.*, p. 68.

ment nous nous représenterions, dans l'une ou l'autre hypothèse, le rôle des adolescents.

Eunéos et Thoas, admis dans le palais ¹, ne devaient pas rester indifférents au drame. Peut-être revenaient-ils sur le théâtre en même temps qu'y arrivait la reine et se trouvaient-ils témoins du débat entre Hypsipyle et sa maîtresse ². En tout cas, ils étaient certainement informés de la condamnation de l'esclave, et il nous paraît très vraisemblable que, dans la suite de l'épisode ou dans l'épisode ultérieur ³, ils intercédèrent pour celle qui les avait accueillis dans la demeure et qu'ils avaient vu s'occuper d'Opheltès avec un si tendre dévouement ⁴. Ils échouaient devant la résistance obstinée d'Eurydice, et c'est alors qu'ils se mettaient en quête d'Amphiaraos, pour obtenir son aide en faveur de l'innocente ⁵. Ils le mettaient brièvement au courant s'ils avaient la chance de le rencontrer ⁶; ou bien l'on supposera qu'ils n'arrivaient pas à le joindre ⁷, mais qu'Amphiaraos accourait de son côté ⁸, à peine s'étaient-ils éloignés, et sauvait, comme on l'a vu, l'infortunée du dernier supplice.

Restait à la tirer d'une servitude qui menaçait d'être plus rigoureuse qu'autrefois ⁹, et il est clair que son affranchissement était lié à la re-

1. V. *supr.*, p. 346 et n. 5.

2. Petersen le nie (*o. c.*, p. 481), mais n'oublions pas que sa restitution, est, à cet endroit, toute différente de celle que nous adoptons : les jeunes gens partent aussitôt après avoir ramené à Eurydice son esclave fugitive.

3. C'est-à-dire dans la suite de l'épisode III, si l'on adopte le schéma de Taccone, ou plutôt, croyons-nous avec les éditeurs anglais, dans l'épisode IV (v. *supr.*, p. 353, n. 2).

4. Les Fr. XXXIV-XXXV ont généralement été attribués à l'un des fils d'Hypsipyle qui paraît s'entretenir de l'esclave qu'ils ont trouvée sur le seuil du palais. Il y a là, vraisemblablement, des vestiges d'une scène entre les jeunes gens et Eurydice, encore que C. ROBERT (*a. c.*, p. 393) ait proposé de voir leur interlocuteur dans Amphiaraos. V. sur ce point, GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 29; TACCONI, *Mem.*, p. 10; WECKLEIN, *a. c.*, p. 16. V. toutefois dans ITALIE, p. 68, les opinions très différentes qui ont été parfois émises sur l'attribution et la place des Fr. XXXIV-XXXV. Le Fr. XXXIII pourrait aussi se rattacher au rôle des jeunes gens dans la partie médiane de la tragédie, mais v. encore les réserves d'ITALIE, p. 32, n. au Fr. XXXIII.

5. Ou bien, simplement, dit PETERSEN (*o. c.* p. 481) parce que, jugeant qu'ils n'avaient plus à s'occuper d'une cause perdue et revenant à leur propre souci, ils désiraient consulter le devin sur les moyens de retrouver leur mère. Cette deuxième alternative nous semble peu probable.

6. On pourrait objecter que, si Eunéos et Thoas étaient entrés dès ce moment en rapport avec le devin, celui-ci aurait découvert tout de suite leur parenté avec Hypsipyle, et que la scène d'intercession eût été différente de celle qui nous a été rendue, cette dernière étant manifestement antérieure à toute reconnaissance. Toutefois, ne serait-il pas vraisemblable que, dans le péril pressant, Eunéos et Thoas n'aient dit à Amphiaraos que le strict nécessaire, et que le devin n'ait eu, de son côté, ni le temps ni le désir de les interroger. C'est plus tard, seulement, qu'il aurait établi un rapport entre les jeunes gens qui l'avaient informé et les enfants perdus d'Hypsipyle.

7. L'idée que les jeunes gens n'ont pas trouvé Amphiaraos quand ils sont allés à sa recherche est empruntée à PETERSEN (*o. c.*, p. 481) On supprimerait ainsi la difficulté qu'on prétend tirer des paroles du devin (v. *supr.*, p. 355, n. 9).

8. On peut croire qu'il avait été retenu jusque-là par la nécessité de présider à la cérémonie pour laquelle il s'était mis en quête d'eau lustrale (MENOSZI, *o. c.*, p. 13.)

9. Quelques auteurs sont même allés très loin dans ce sens; Menozzi croit, par exemple, sur la base du 2^e Argument des *Néméennes*, qu'Hypsipyle était jetée en prison, peut-être en attendant que Lycurgue de retour statuât définitivement sur son cas (*a. c.*, p. 9 et 16; cf. PETERSEN, *o. c.*, p. 485). V. là contre, ONORATO, *a. c.*, p. 205, n. 1.

connaissance avec ses enfants. Les fragments démontrent que cette reconnaissance était procurée par le devin ¹, mais nous sommes réduits à des conjectures sur la manière dont était amené ce coup de théâtre ². Depuis longtemps en possession des confidences d'Hypsipyle, Amphiaraios, dès son premier entretien avec les jeunes gens ³, ne pouvait manquer de discerner en eux les fils de la malheureuse, et c'était peut-être ⁴ avec l'appui de son autorité qu'Eunéos et Thoas arrivaient à persuader Eurydice, qui n'avait vu, jusque-là, qu'impostures dans tout ce que lui avait affirmé Hypsipyle sur sa descendance divine et son union avec Jason. Sans doute, le cep d'or que Thoas, le grand-père, avait remis à ses petits-enfants, comme signe de leur origine dionysiaque ⁵, n'était-il pas absolument indispensable pour faire admettre à Hypsipyle la réalité de son bonheur ⁶; il est permis de croire, pourtant, que ce merveilleux attribut jetait un rayon sur la fin du drame, qu'il servait au moins à convaincre Eurydice ⁷, et l'amenait

1. Fr. LXIV, c. 2, v. 6 sq.

2. Petersen, combinant et arrangeant d'une manière assez arbitraire les données du 2^e Argument des *Néméennes*, de la *Thébaïde* de Stace, de LACTANCE (*Stat. Théb.*, IV, 740) et d'HYGIN (*f.* 273), présente l'épisode de la reconnaissance de la manière suivante : Eunéos et Thoas, encore ignorés de tous, prennent part aux jeux funèbres en l'honneur d'Archémoros et y remportent la victoire. Ils doivent faire connaître leur nom et leur ascendance au héraut, et Amphiaraios qui a reçu déjà les confidences d'Hypsipyle, comprend immédiatement que ce sont ses fils. L'annonce du triomphe des fils de Jason ne tardait pas à être faite au palais, mais cette nouvelle, source de joie pour Hypsipyle, remplissait de colère Eurydice qui considère comme mensonges tout ce qu'affirme Hypsipyle sur son union avec Jason. Il fallait, pour qu'elle libérât son esclave, que les adolescents vinssent eux-mêmes, sous la conduite d'Amphiaraios, témoigner de leur origine et la prouver par le fameux cep d'or, indice de leur descendance dionysiaque. Menozzi lui-même, qui, pourtant, attache une grande importance à la seconde hypothèse des *Néméennes*, a rejeté pour Euripide ce trait de la participation aux jeux (*a. c.*, p. 9).

3. Nous placerions ce premier entretien après la grande scène avec Eurydice. Peut-être les jeunes gens revenaient-ils assez tôt pour assister à cette scène (v. WECKLEIN, *a. c.*, p. 29) ; ou bien, ils n'arrivaient qu'un peu plus tard, alors que la reine était déjà partie et tandis qu'Hypsipyle, après avoir remercié le devin, le suppliait de mettre le comble à ses bienfaits en assurant sa liberté ; v. TACCONE (*Mem.*, p. 15 sq.) qui propose de ranger ici les Fr. LXIII et LXI. Selon Wilamowitz et les éditeurs anglais, le Fr. LXI serait plutôt adressé à l'un des fils de l'héroïne. Il semble bien que les Fr. LXI-LXIII précédaient immédiatement la reconnaissance (V. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 102-103 ; ITALIE, p. 46, n. au F. LXIII). En tout cas, le F. LXI, qui contient de touchants adieux au petit Opheltès, paraît bien attester que, si Hypsipyle a la vie sauve, il lui reste moins d'espoir que jamais après la mort de l'enfant, de voir finir sa servitude (v. la restitution de v. ARNIM, p. 64). Selon TACCONE (*Mem.*, p. 15), les jeunes gens revenaient peut-être sur le théâtre pour voir l'homme dont l'éloquence avait fléchi Eurydice.

4. Si l'entrevue dernière des jeunes gens avec Eurydice précédait le départ d'Amphiaraios (Fr. LXIV, c. 2, v. 10 sq.) ce qui n'est pas absolument prouvé (V. *infr.*, p. 358, n. 1). Le F. 756 de Nauck a été parfois rapporté à la scène de reconnaissance ; v. TACCONE. *Mem.*, p. 21 ; GRENFELL-HUNT, p. 81 ; ITALIE, p. 55. Mais v. *supr.*, p. 348, n. 4. Le F. 761 pourrait être une réflexion d'Hypsipyle ou d'Amphiaraios (v. HARTUNG, *o. c.*, p. 439 ; TACCONE, *l. c.* ; GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 82).

5. V. Fr. LXIV, c. 2, v. 54.

6. V. pourtant la suggestion de TACCONE (*Mem.*, p. 17) et ce que dit WECKLEIN (*a. c.*, p. 29).

7. V. MENOZZI, *a. c.*, p. 15-16. Le trait du cep d'or qui est mentionné dans l'épigramme de Cyzique est admis aussi, pour Euripide, par MENOZZI (*l. c.*) WECKLEIN (*a. c.*, p. 29) PETERSEN (*o. c.*, p. 485) et C. ROBERT (*a. c.*, p. 398, mais v. *infr.*, p. 358, n. 1). C'était déjà

à reconnaître, dans son esclave, la petite fille de Dionysos, désormais heureuse et libre ¹.

La découverte des fragments de l'*Hypsipyle* n'a nullement infirmé les rapports qu'on avait cru pouvoir établir entre cette tragédie et quelques peintures de vase dont l'une, qui appartient au Musée du Louvre, est signée du peintre Lasimos ² (fig. 102).

« Dans le haut, Eos (?) ailée, avec nimbe, conduit un quadriges précédé d'Hermès ; à gauche, un éphèbe portant une lance, le pétase sur l'épaule droite. Le char est d'une forme carrée tout à fait exceptionnelle. Dans le champ, une bandelette, des fleurs, un bonnet de Dioscure ou pileus avec une épée en sautoir. Au-dessus du char, inscription à la pointe : ΛΑΣΙΜΟΣ ΕΓΡΑΤΕ.

Au-dessous d'une double ligne de petits cercles marquant le terrain où se meut le char, on voit une femme assise portant sa main droite à sa chevelure, en signe de deuil, et tenant sur ses genoux un enfant

l'opinion des anciens critiques, comme WELCKER (o. c., p. 559) et HARTUNG (o. c., p. 439). On a admis souvent que le F. 765 (NAUCK) était relatif au signe de reconnaissance (id., selon WECKLEIN, l. c., pour le F. 762) C. ROBERT (a. c., p. 397-98) et PETERSEN, l. c.) y ont rapporté également le v. 54 du Fr. LXIV, c. 2. Les éditeurs anglais, tout en faisant des réserves sur la valeur démonstrative du F. 765, sont enclins à admettre la χρυσή ἄμπελος. TACCONE (Mem., p. 17) ne se prononce ni pour ni contre.

1. C. Robert a émis (a. c., p. 396-97), sur la fin de la tragédie, une théorie très particulière que voici : Entre le dernier vers conservé de l'entretien d'Hypsipyle avec ses fils (v. 1632) et l'apparition de Dionysos (v. 1673) il manque 41 vers. Les confidences ne pouvaient guère se poursuivre aussi longtemps et, par ailleurs, est-il vraisemblable que Dionysos ne soit apparu, tout conflit étant apaisé, que pour envoyer Eunéos à Athènes, etc. Au surplus, les deux fils qui, d'après l'épigramme de Cyzique, sont les véritables sauveurs de leur mère, n'ont encore rien fait pour elle. Il devait y avoir, au terme de la tragédie, une nouvelle complication qui provenait du retour du roi Lycourgos qu'on a le tort de vouloir éliminer complètement. Ce retour était indispensable, car les spectateurs devaient nécessairement se demander ce que Lycurgue penserait de la décision d'Eurydice. Lycurgue, à son retour, ne consentait à aucune clémence et exigeait le châtimement d'Hypsipyle. Eunéos et Thoas intervenaient alors pour défendre leur mère. Lycourgos les traitait en imposteurs, et une issue sanglante paraissait inévitable quand Dionysos, se manifestant ἀπὸ μηχανῆς, procurait un dénouement pacifique. C'est dans cette scène avec Lycurgue que la vigne d'or devait jouer un rôle, mais l'auteur de l'épigramme de Cyzique ou, plus exactement, l'auteur du relief décrit, aurait ensuite substitué le personnage d'Eurydice à celui de Lycurgue. WECKLEIN (a. c., p. 31) a repoussé avec raison cette thèse (Id. ITALIE, o. c., p. 71). Petersen lui-même qui, pourtant, suppose qu'Hypsipyle était emprisonnée en attendant le retour du roi, s'est nettement prononcé contre toute participation de Lycourgos à l'action (o. c., p. 483 sq., et p. 527). On pourrait d'ailleurs, sans accepter le retour de Lycurgue, obvier aux difficultés signalées par C. Robert en admettant que la scène finale avec Eurydice se plaçait après le v. 1632, Dionysos intervenant, entre autres motifs, pour vaincre les dernières résistances de la reine. Sur *Hypsipyle*, type du drame à πράξις πεπλεγμένη avec reconnaissance et dénouement heureux, d'où sortira la comédie nouvelle, v. MENOZZI, *At. e Roma*, p. 319. — *Nombre des acteurs* : Quatre selon Wecklein qui croit (a. c., p. 29) que, dans la grande scène d'intercession, on devait avoir comme agonistes Amphiaraios, Eurydice, Hypsipyle et l'un des fils, sans doute Eunéos, l'autre étant χωρὶν πρόσωπον ; quatre ou trois selon GRENFELL et HUNT (o. c., p. 30-31) ; trois d'après TACCONE (Mem., p. 23) et C. ROBERT (a. c., p. 376, n. 1).

2. Rep., REINACH-MILLIN, II, 37 (= notre fig. 102) et figure dans le texte à la p. 66 ; *Wien. Vorlegebl.*, 1889, pl. XI, 3 ; HOPPIN, *B.-fig. Vases*, III, p. 448, et pl. p. 449. Cf. VOGEL, *Scen. Eur. Trag.*, p. 98, sq. ; KLEIN, *Vasen mit Meistersign.*, p. 85. On trouvera dans VOGEL (l. c.) et REINACH (l. c.) le rappel des anciennes interprétations ; c'est O. Jahn, qui, le premier, a déterminé le vrai sujet (*Ber. d. sächs. Ges. d. Wissensch.*, 1853, p. 30 sq.).

mort, blessé à la poitrine. L'enfant est paré d'un collier de perles, en sautoir, et de périskélides à la jambe gauche. Les pieds de la femme sont appuyés sur un tabouret orné de pattes de lion. Elle a une feuille de lierre au sommet de la tête. A sa droite, on voit une quenouille et un fuseau qu'elle a laissé échapper de ses mains. Devant elle, un guerrier armé qui lui adresse la parole, puis un éphèbe nu assis sur sa chlamyde, tenant deux lances ; de l'autre côté, deux éphèbes, l'un coiffé du pétasos, la tête inclinée, tenant une lance et une bandelette, l'autre tenant deux lances et un pileus (?)¹. Dans le champ, fleurs et feuilles, crochet (?)², éventail, bouclier (?) suspendu entre deux cnémides.



Fig 102.

Le terrain est indiqué par deux rangées de petits cercles au-dessous desquels on voit des fleurs indistinctes »³.

Cette belle représentation d'une *Dolorosa* dérive, comme la blessure de l'enfant suffirait à le démontrer⁴, d'un souvenir mythique précis, et il n'est guère douteux que le décorateur se soit inspiré de l'histoire d'Opheltès et de la tragédie d'Euripide. La peinture évoque le moment où Eurydice, à qui l'on venait de rapporter le corps de son fils, se

1. Un sachet, dit Vogel. C'est, en effet, plutôt une offrande.

2. C'est plutôt un motif floral stylisé.

3. Elles ont été rendues avec précision dans la planche de Millin dont le détail est moins exact que le dessin de Devillard (v. REINACH, *o. c.*, p. 66), mais que nous avons choisie comme se prêtant mieux à la reproduction photographique.

4. L'enfant mort, dans une scène de genre, ne porterait pas de blessure. Notons, que d'après le Fr. LX, c. 2, v. 73, le dragon avait d'abord étouffé l'enfant. Le relief du Palais Spada (ROSCHE, *Lex.*, I, 1, f. p. 473) est fort exact à cet égard.

livrait au désespoir ¹. L'artiste, d'ailleurs, a procédé avec une fantaisie dont témoigne, non seulement l'attitude de la pleureuse ², mais encore la libre combinaison de cette scène avec une autre qui était passablement éloignée dans le cours du drame, la scène où Amphiaraios venait consoler et apaiser la mère infortunée. C'est bien Amphiaraios, en effet, qu'on doit reconnaître dans le guerrier qui parle à la triste Eurydice ³ : il lui explique la catastrophe, tout ce que présage une mort si cruelle, et il lui annonce la gloire à venir de l'enfant, grâce à l'institution des jeux Néméens ⁴, auxquels le motif du registre supérieur offre peut-être une sorte d'allusion.

L'artiste, qui a voulu sans doute concentrer tout l'intérêt sur la douleur d'Eurydice, a laissé de côté le personnage d'Hypsipyle ⁵, mais on peut se demander s'il ne convient pas de reconnaître ses fils dans les deux éphèbes placés à gauche, ⁶. Peut-être avons-nous, dans cette adjonction, le souvenir détourné de la scène où Thoas et Eunéos se trouvaient réunis avec Eurydice quand ils la priaient, ainsi que nous l'avons admis, de faire grâce à Hypsipyle. De la sorte, la peinture confirmerait notre hypothèse, comme elle semble bien confirmer, aussi, la supposition que le corps de l'enfant était rapporté sur le théâtre, et remis à Eurydice sous les yeux des spectateurs ⁷.

Une représentation beaucoup plus complète, et dont le rapport avec la tragédie d'Euripide est encore plus nettement marqué, nous est offerte par une grande amphore de Ruvo, conservée au Musée de Naples (fig. 103) ⁸.

La peinture est répartie en trois registres, les deux supérieurs étant divisés par un naiskos couronné d'acrotères et soutenu par six colonnes ⁹. Au toit sont fixés des bucrânes et des roues de char. Au milieu se tient Eurydice (ΕΥΡΥΔΙΚΗ), la tête tristement voilée de son himation et inclinée à gauche vers Hypsipyle (ΥΨΙΠΥΛΗ). Cette

1. Sans aucun doute, l'artiste peut, ici, imaginer ce tableau de la douleur de la mère d'après la donnée générale de la tragédie. Cette peinture constitue pourtant une des raisons qu'on a de croire à un spectacle pathétique ménagé par le poète lui-même, celui de la malheureuse victime rapportée sur le théâtre et remise à Eurydice éplorée.

2. Il y a toute raison de croire, en effet, que, si ce spectacle de la douleur maternelle en présence du cadavre était réellement évoqué à la scène, Eurydice ne devait point apparaître assise avec l'enfant sur ses genoux. Le décorateur transpose en s'inspirant des convenances techniques et probablement des modèles propres à son art.

3. VOGEL, *o. c.*, p. 99.

4. PUNZI, *a. c.*, p. 187.

5. V. PUNZI, *l. c.*

6. Vogel repousse cette idée (*l. c.*), mais parce qu'il est enclin à penser que les jeunes gens n'intervenaient qu'au dénouement de la tragédie, point de vue que nous ne saurions plus accepter.

7. V. *supr.*, p. 349, n. 1 et 8.

8. HEYDEMANN, n° 3255. Cette belle amphore a 1 m. 42 de hauteur. Rep. OVERBECK, *Gallerie*, IV, 3 ; INGHIRAMI, *Vasifitt.*, IV, 374 ; BAUMEISTER *Denkm.*, I, p. 114 ; *Wien. Vorlegebl.*, 1889, pl. XI, 2 a = notre fig. 103 ; DECHARME, *Euripide*, pl. 2. Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 99 sq. ; DECHARME, *o. c.*, p. 286 sq. ; v. *infr.*, p. 456 et f. 132.

9. Souvenir probable du décor théâtral. V. VOGEL, *o. c.*, p. 100, n. 1 ; WECKLEIN, *a. c.*, p. 30, et *infr.*, p. 558 sq.

dernière est tournée vers sa maîtresse, et la vivacité du geste de ses mains contraste avec son attitude embarrassée et craintive. A droite d'Eurydice et lui adressant la parole, on voit Amphiaraios (ΑΜΦΙΑΡΑΟΣ), revêtu de ses habits de guerre. En dehors du naiskos, mais sur la même rangée centrale : à gauche, Eunéos (ΕΥΝΕΟΣ) qui, appuyé sur sa lance et la chlamyde sur le bras, s'entretient avec un personnage également appuyé sur sa lance ; à droite, à côté d'Amphiaraios, Parthénopaios (ΠΑΡΘΕΝΟΠΑΙΟΣ), en conversation avec Capaneus (ΚΑΠΑΝΕΥΣ).

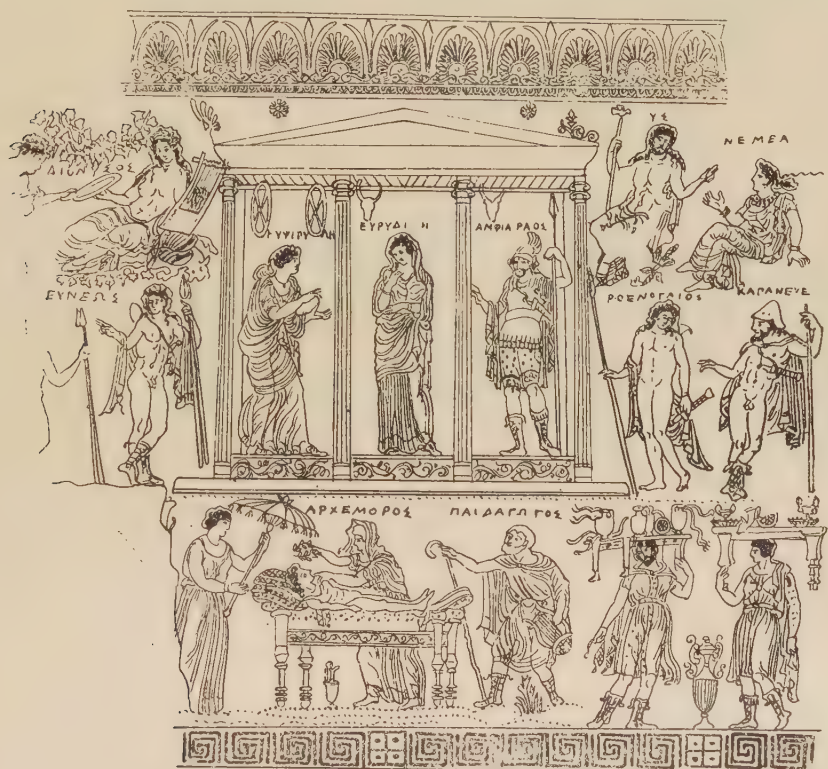


Fig. 103.

Au registre supérieur, on voit, à gauche, sous un rameau de vigne, Dionysos (ΔΙΟΝΥΣΟΣ), allongé sur une peau de panthère, sa lyre dans une main et tendant une coupe vers un échanton. A droite, sur un pli de terrain, Zeus est assis (ΖΕΥΣ), portant son sceptre. Son corps est dirigé vers la gauche, mais il retourne la tête et l'incline légèrement vers Néméa (NEMEA) qui est assise un peu plus bas.

La zone inférieure représente l'exposition d'Archémoros (ΑΡΧΕΜΟΡΟΣ) sur le lit de parade funèbre. Auprès de la couche, une femme s'avance, voilée de l'himation, pour poser une couronne sur le front du mort. A gauche, à la tête du lit, est une suivante qui tient une ombrelle au-

dessus du visage de l'enfant. A droite arrive le pédagogue (ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ), avec une lyre à la main. Derrière lui, deux serviteurs chargés d'offrandes diverses et, principalement, de vases ornés de bandelettes. Du côté gauche, derrière la suivante à l'ombrelle, figurait de même un serviteur apportant encore un grand vase ¹.

Tout en reconnaissant à cette peinture un caractère mélancolique en harmonie avec l'esprit du drame d'Euripide, Friedrichs a soutenu ² que la présence de la nymphe Néméa parmi les personnages de la scène devait la faire rattacher à la tragédie d'Eschyle, qui portait le même nom. Mais la seule chose que nous sachions avec certitude sur cette pièce d'Eschyle, c'est que le poète y donnait Archémoros pour le fils de Néméa. Comment songer, dans ces conditions, à un rapport direct avec une peinture où une autre que Néméa, Eurydice, tient manifestement le rôle de la mère en deuil ³ ? La Néméa de l'amphore n'est qu'un de ces génies locaux assez fréquents dans la céramique de l'Italie méridionale ⁴, et on ne doit voir là qu'un trait de la fantaisie de l'artiste, soucieux de compléter et d'embellir sa décoration. En fait, si tel ou tel détail a pu être interprété d'une manière différente, les rapports semblent si nets avec Euripide, que presque tous les critiques, depuis Welcker, ont été unanimes à les admettre ⁵.

Le motif principal, qui s'accorde à merveille avec une des scènes les plus importantes de la tragédie, évoque la tremblante Hypsipyle en présence d'Eurydice. Elle essaie de se disculper ou plutôt, croyons-nous, fait entendre une protestation dernière ⁶. Mais Eurydice, pleine de chagrin et de colère, reste sourde à sa voix ⁷ ; heureusement qu'Amphiaraos vient faire entendre des paroles d'apaisement et de sagesse : il témoigne de l'innocence d'Hypsipyle, et annonce à la reine quels honneurs éterniseront la mémoire de son fils ⁸.

1. Et qui était certainement suivi d'un autre personnage. V. les restaurations dans la planche de DECHARME, *l. c.*

2. *Praxit. u. die Niobegruppe*, p. 123 sq.

3. Il se pourrait, d'ailleurs, que le souvenir d'Eschyle fût pour quelque chose dans l'adjonction de Néméa. Nous ne pensons nullement avec VOGEL (*o. c.*, p. 101) qu'une peinture ne saurait jamais offrir des réminiscences de deux œuvres littéraires.

4. VOGEL, *o. c.*, p. 101 ; mais v. aussi la note précédente. TACCONE (*Mem.*, p. 31) a voulu, sans grande raison, tirer argument de ce détail de la peinture pour prouver que c'était la nymphe Néméa qui, dans la tragédie, était chargée du monologue initial (*V. supr.*, p. 344, n. 5).

5. V. WELCKER, *o. c.*, p. 559 ; HARTUNG, *o. c.*, p. 437 ; VOGEL, *o. c.*, p. 101 sq. ; WECKLEIN, *a. c.*, p. 30 ; C. ROBERT, *a. c.*, p. 396, n. 2 ; TACCONE, *a. c.*, p. 30 ; MENOZZI, *a. c.*, p. 7-8, qui combat les réserves faites, à cet égard, par les éditeurs anglais (*o. c.*, p. 29).

6. VOGEL (*o. c.*, p. 102) a cru que le moment représenté était celui où Eurydice apprenait son malheur de la bouche d'Hypsipyle qui essayait de se disculper. Ce serait donc l'épisode III combiné — vu Amphiaraos — avec l'épisode V (*v. supr.*, p. 353, n. 2). Nous croyons, en dépit des critiques adressées par VOGEL (*l. c.*) à la conception similaire de Friedrichs, qu'il s'agit ici d'un moment sensiblement postérieur, celui où Hypsipyle faisait entendre une plainte dernière, et où Amphiaraos survenait pour la sauver. Ce serait uniquement l'épisode V. Cf. MENOZZI, *a. c.*, p. 7.

7. Σιγᾶς, ἀμελέῃ δ' οὐδέεν... (Fr. LX, c. 1, v. 7).

8. Fr. LX, c. 1, v. 22 sq.

Eunéos et le personnage avec qui il s'entretient — sans aucun doute sont frère Thoas — sont également empruntés à la tragédie¹, l'introduction de ce groupe étant suffisamment motivée par le souvenir de l'épisode où les adolescents intervenaient en faveur d'Hypsipyle, et par le souvenir des scènes finales où le couple fraternel se trouvait aussi au premier plan. Il est certain, par contre, que Parthénopaios et Capaneus, qui n'avaient aucun rôle dans le drame², sont des figures purement décoratives³; toutefois, la tragédie prêtait matière à cette fantaisie en faisant apparaître Amphiaraios avec un petit cortège⁴, et l'initiative du peintre s'est limitée à donner comme compagnons au devin deux des chefs les plus illustres parmi les Sept⁵.

L'image du registre inférieur, en relation étroite avec la précédente, montre les honneurs funèbres rendus à Archémoros. On a parfois reconnu Hypsipyle dans la femme voilée qui s'apprête à couronner l'enfant, mais il semble préférable d'y voir une nourrice, distincte de la servante, οἰκῆτις⁶. Le peintre a, d'ailleurs, conçu l'ensemble du tableau comme un sujet de genre sans rapport étroit avec les funérailles solennelles par les Argiens, telles que les avait annoncées Amphiaraios. Il se pourrait, toutefois, que les jeux Néméens fussent allégoriquement rappelés par l'offrande de la servante⁷: c'est à Archémoros que va la première de ces couronnes qui feront la gloire des mortels⁸.

Quant aux dieux rassemblés à la zone supérieure, le lien qui les unit au reste du tableau apparaît avec netteté. La nymphe Némée est le génie de la contrée⁹ à qui Zeus promet, peut-être, la prochaine illustration de son nom¹⁰. Zeus sert, comme Némée, à localiser l'action¹¹ puisqu'il était particulièrement vénéré dans le pays de Némée, et

1. HARTUNG (*o. c.*, p. 437) et PETERSEN (*o. c.*, p. 481) se sont également appuyés sur leur présence dans ce tableau pour avancer, l'un, que les jeunes gens avaient été constitués juges d'Hypsipyle, l'autre, qu'ils avaient été chargés par Eurydice de lui ramener l'esclave fugitive. Nous avons rejeté ces deux hypothèses aventureuses (v. *supr.*, p. 354 sq.).

2. C. ROBERT, *a. c.*, p. 396, n. 2.

3. TACCONE, *Mem.*, p. 30.

4. Fr. I, c. 4, v. 10 sq.

5. MENOZZI *a. c.*, p. 8. Les autres raisons qu'on a voulu donner de l'introduction de Parthénopaios et de Capaneus (v. VOGEL *o. c.*, p. 103) me semblent peu recevables.

6. V. VOGEL, *o. c.*, p. 104. Hypsipyle, est, en effet, une servante (οἰκῆτις) gardienne d'Opheltès plutôt qu'une nourrice. V. *supr.*, p. 345 et n. 3.

7. Il y a peut-être aussi une allusion générale aux jeux de la Grèce sur le col de l'amphore où l'on voit la course de Pélopes et d'Oinomaos (VOGEL, *o. c.*, p. 105, n. 7).

8. V. Fr. LX, c. 2, v. 103; cf. WECKLEIN, *a. c.*, p. 30. À l'époque historique, les couronnes de Némée étaient d'ache fraîche (v. PUECH, *Pindare*, III, p. 9). Hygin, qui confirme ce détail (f. 74), rapporte un trait légendaire corrélatif au choix de l'insigne victorieux: Hypsipyle, se souvenant de l'oracle qui lui interdisait de poser l'enfant à terre tant qu'il ne pourrait pas marcher, l'avait placé sur une luxuriante touffe d'ache qui croissait près de la fontaine.

9. V. *supr.*, p. 362.

10. VOGEL, *o. c.*, p. 105.

11. WECKLEIN, *a. c.*, p. 30.

puisque Lycourgos était son prêtre¹, toutes choses qui expliquent aussi l'intérêt qu'il prenait au drame. Dionysos, enfin, est l'aïeul d'Hypsipyle, et c'est lui qui, par son apparition, venait clore la tragédie ; ajoutons que la lyre dont il est muni convient parfaitement au vocable de *Μελόμενος* sous lequel les descendants d'Eunéos célébraient son culte à Athènes².

Alors que les peintures précédentes ont aussi de commun avec Euripide l'absence du roi Lycurgue, c'est justement l'adjonction de ce personnage qui caractérise une troisième peinture qui décore une autre amphore du Musée de Naples³ (fig. 104). Lycurgue est figuré, au centre, causant avec Amphiaraos ou Adraste. Derrière lui sont placés deux éphèbes, Capaneus et Parthénopaïos, ou, plutôt, les fils d'Hypsipyle. A gauche de son époux, Eurydice est tristement assise, enveloppée de son manteau. Devant elle, Hypsipyle, la tête rasée à la manière des



Fig. 104.

esclaves, étend la main dans l'attitude de quelqu'un qui discute ou fait un récit.

Il est difficile de trancher si cette représentation dérive d'une œuvre littéraire qui attribuait un rôle à Lycurgue⁴, ou si nous n'avons là qu'une combinaison personnelle d'un décorateur qui, pour tout le reste, procédait du drame d'Euripide⁵. Cependant, les analogies de cette peinture avec celles que nous venons d'étudier, sa date même, qu'on peut fixer dans la seconde moitié du quatrième siècle, nous inclinent plutôt à croire encore à l'influence du grand dramaturge.

Une autre représentation, dont le rapport avec la tragédie ne saurait être pleinement affirmé, est celle d'une amphore de Ruvo, actuelle-

1. V. Fr. I, c. 4, v. 28 ; cf. 2^e Arg. des *Néméennes*.

2. TACCONI, *Mem.*, p. 31.

3. HEYDEMANN, n^o 1766. Rep. GERHARD, *Apul. Vasenb.*, pl. E. 10 = notre fig. 104 ; OVERBECK, *Gallerie*, IV, 4. Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 106, n. 2.

4. Comme fera plus tard Stace dans sa *Thébaïde*.

5. Vogel pose la question (*o. c.*, p. 106, n. 2) mais sans exprimer aucune opinion personnelle.

ment au Musée de l'Ermitage ¹ (fig. 105). Le peintre s'est inspiré d'un moment antérieur de l'action, quand se produit la catastrophe.

Au premier plan, au centre, Archémoros, qui vient d'être tué par le serpent, gît auprès d'un tas de pierres, cependant qu'Hypsipyle accourt à gauche en grande hâte. A droite, debout près d'un arbre, dans une pose noble et calme, est une femme (Néméa ?)² qui porte une coupe remplie de fruits. Au dessus, se dresse un palmier auquel est enroulé le serpent mystérieux. A droite, un homme s'avance, armé d'un bouclier et d'une pique (Capaneus ?), tandis que derrière lui un homme barbu (Hippomédon ?) jette une pierre contre le monstre. A

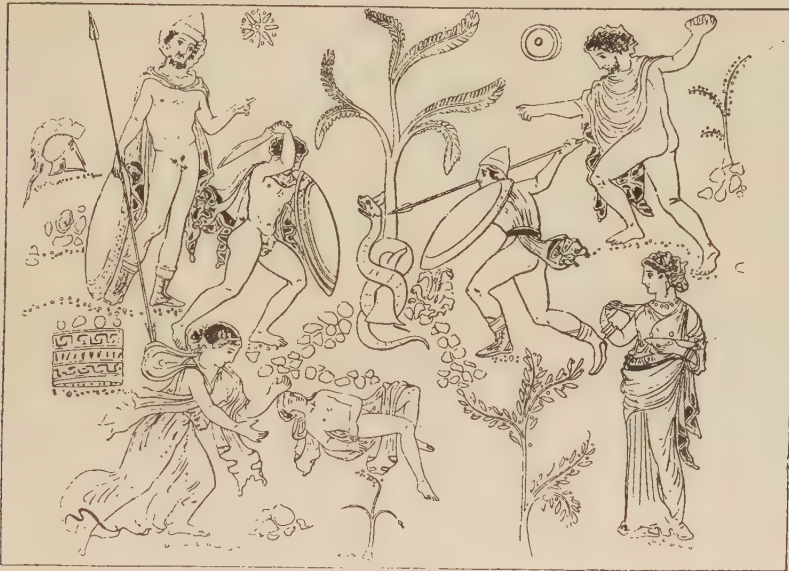


Fig. 105.

gauche, un autre des sept chefs (Tydeus ?) essaie de frapper le serpent de son glaive. Derrière, est un homme barbu, dans une attitude tranquille, son bouclier et sa lance dans une main, et élevant l'autre comme s'il parlait. On peut y reconnaître Amphiaraios, qui tire de la mort de l'enfant le fâcheux présage que l'on sait ³.

Taccone suppose ⁴ que le peintre de ce vase a puisé à une source divergente où devait plus tard puiser Stace, chez lequel Hippomédon et Capaneus jouent un rôle exactement semblable à celui que le décorateur a prêté aux guerriers. Mais cet argument n'est pas suffisant pour nous faire douter de l'action d'Euripide, car le poète semble bien avoir

1. N° 523. Rep. OVERBECK, *Galerie*, IV, 2 ; *Wien. Vorlegebl.*, 1889, pl. XI, 1 = notre fig. 105. Cf. VOGEL (*o. c.*, p. 107) qui juge certain le rapport avec Euripide.

2. V. TACCONE, *Mem.*, p. 31.

3. Fr. LX, c. 2, v. 77 sq.

4. *Mem.*, p. 14, n. 1.

noté une intervention des Argiens contre le monstre ¹, et il était naturel que le peintre étoffât cette simple indication ² en représentant, comme vengeurs, quelques-uns des Argiens les plus notoires. Qu'on ne dise pas, d'autre part ³, que, chez Euripide, c'était Amphiaraios qui frappait le serpent, car nous n'avons à ce sujet aucune indication certaine ⁴. Ce qu'on doit souligner, en revanche, c'est l'accord entre l'attitude du personnage où l'on reconnaît Amphiaraios et la prédiction qu'il faisait, dans le drame, au moment de la catastrophe ⁵ : il a compris le sens caché du triste spectacle, et il dévoile à ses compagnons le secret du funeste présage ⁶.

1. Fr. LX, c. 2, v. 69 sq. (v. ARNIM). C'est, d'ailleurs, ce qui nous incline à penser que le relief du Palais Spada pourrait fort bien se rattacher à la version euripidéenne, les deux jeunes guerriers étant, non pas Eunéos et Thoas, comme dit Punzi (v. *supr.*, p. 341, n. 4) mais deux des chefs Argiens. Et n'en serait-il pas de même pour l'urne étrusque encore signalée par cet auteur ?

2. Le récit du messenger contenait sans doute, aussi, quelques détails à ce sujet.

3. Avec TACCONI, *Mem.*, p. 13, n. 1.

4. Au v. 72 du Fr. LX, c. 2, dans le récit d'Amphiaraios, le sujet de ἡρόντισ' est évidemment ὁ δράκων (v. GRENFELL-HUNT, *o. c.*, p. 101) et, au v. 76, ἐγὼ δ' ἐτόξευσα a été complété par Arnim : ὧδ' ἔπος : V. *supr.*, p. 350, n. 12.

5. Fr. LX, c. 2, v. 76 sq. Cette prédiction est d'ailleurs mentionnée par bon nombre des sources anciennes.

6. Vogel a cru retrouver (*o. c.*, p. 107) une représentation abrégée du même épisode sur une hydrie de l'Italie méridionale conservée au Musée de Leipzig, n° 21. Nous verrions au centre, Hypsipyle courant vers la gauche, à la poursuite d'un homme qui tient de la main droite une sorte de massue et, de l'autre, une épée au fourreau. A côté d'Hypsipyle, un homme (Hippomédon ?) portant une cuirasse blanche se dirige vers la droite. Dans sa main gauche, il élève une pierre et, de la droite abaissée, il tient encore une hydrie. On distingue à ses pieds un serpent. L'absence de toute indication relative à Opheltès et l'imprécision du sujet doivent inspirer la circonspection. Nous ne saurions, en tout cas, accepter l'interprétation proposée par Vogel, ni la supposition qu'il fait d'une donnée analogue dans la tragédie d'Euripide : Hypsipyle essaierait d'empêcher les deux héros de tuer le serpent consacré à Zeus (*o. c.*, p. 108). La peinture en question n'était pas encore publiée à la date où écrivait Vogel ; j'ignore si elle l'a été depuis.

CHAPITRE XIV

ION

Gerhard a proposé de rattacher à l'*Ion* d'Euripide la peinture d'un vase de Nola, conservé au Musée de Cassel ¹. Un jeune homme s'élance, le glaive à la main, vers une femme qui s'est réfugiée sur un autel et fait un geste de supplication et d'épouvante. Entre eux se dresse Apollon, dans une attitude noble et calme, et appuyé, comme à un sceptre, à une branche de laurier (fig. 106).

Il est certain que cette représentation répond en partie aux détails donnés par le poète, puisque le chœur conseille à deux reprises à Créuse éperdue de chercher un asile à l'autel du dieu ², et puisque l'infortunée obéit à ce conseil ³. Vogel ⁴ a fait valoir



Fig. 106.

par contre que, chez Euripide, Ion n'attaquait pas sa mère avec l'épée, mais invitait ses compagnons à se saisir d'elle afin de la précipiter du haut des rochers du Parnasse ⁵. N'oublions pas, cependant, que Créuse elle-même déclare que ses ennemis s'avancent l'épée nue ⁶; ils sont conduits par Ion, qui doit bien être armé, lui aussi, et qui menace, au surplus, d'immoler Créuse sur l'autel ⁷.

En réalité, la seule différence importante est que, dans la tragédie, le conflit est apaisé grâce à la Pythie, tandis que le décorateur imagine une intervention d'Apollon. Or, il ne nous semble pas que cette diver-

1. GERHARD, *Arch. Zeit.*, X, 1852, p. 403 sq., pl. 37 = REINACH, *Rép.*, I, 375, 3.

2. *Ion*, v. 1255, 1258.

3. *Id.*, v. 1306 sq.

4. *Scen. Eurip. Trag.*, p. 145.

5. *Ion*, v. 1266 sq.

6. *Id.*, v. 1258.

7. *Id.*, v. 1310.

gence soit de nature à faire écarter toute possibilité d'un souvenir d'Euripide. Si Apollon ne paraît pas dans la tragédie de ce poète, ce n'en est pas moins lui qui, d'une manière occulte, dirige toute l'action. C'est sous sa protection que se place Créuse ¹, et ce sont ses ordres que la Pythie vient communiquer à son fils ². On comprendrait donc assez bien que l'artiste eût pensé à évoquer le dieu dont la présence latente s'affirme dans toute la conduite du drame euripidéen.

On pourrait se demander, il est vrai, si Apollon n'apparaissait pas dans quelque autre pièce relative au même mythe. Sophocle avait composé une tragédie d'*Ion* ou *Créuse* qui reposait, semble-t-il, sur une donnée analogue à celle d'Euripide ³. Alors que, chez ce dernier, la reconnaissance entre la mère et le fils s'accomplit par le moyen du berceau et des langes enfantins, on inclinerait à croire que Sophocle faisait intervenir Apollon pour tout révéler et arranger par lui-même ⁴. On doit se borner, d'ailleurs, à suggérer cette hypothèse, car nous ne savons presque rien de l'intrigue de Sophocle, et nous ignorons, en particulier, si le jeune Ion y menaçait Créuse de mort.

Ajoutons que l'histoire de Créuse et de son fils n'a pas été la seule envisagée pour l'interprétation du monument qui nous occupe. On y a reconnu la scène de l'*Oreste*, où le héros est sur le point de frapper Hermione qu'Apollon prend heureusement sous sa protection ⁵, ou encore Alcméon tuant Eriphyle sa mère, comme il était conté dans *Alcméon à Psophis* ⁶. Cette dernière théorie a contre elle l'attitude même du dieu qui surveille l'agresseur, et dont l'intervention paraît certaine en faveur de la suppliante ⁷. Telle est la raison qui doit faire écarter, aussi, l'explication qui, d'abord, vient le plus naturellement à la pensée : Oreste châtiant Clytemnestre en présence de Loxias.

1. *Id.*, v. 1285.

2. *Id.*, v. 1320 sq.

3. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 391-93 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 23 sq. ; H. GRÉGOIRE, *Eurip.*, III, p. 161 sq. On a conjecturé que cette tragédie appartenait à la fin de la carrière de Sophocle ; v. PEARSON, p. 26, note au F. 354.

4. Conviendrait-il de lui attribuer le F. *inc. fab.* 720 que WELCKER, (*o. c.*, p. 393) propose de rattacher à la tragédie de Sophocle ?

5. *Or.*, v. 1586 sq. Cf. PANOFKA, *Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 13 sq. Toutefois, on attendrait aussi la présence de Ménélas qui joue un rôle important dans cette scène (v. VOGEL, *o. c.*, p. 145).

6. NAUCK, p. 379 sq. Cf. JAHN, *Arch. Anz.*, 1851, p. 58.

7. V. VOGEL, *o. c.*, p. 145, n. 1.

CHAPITRE XV

IPHIGÉNIE A AULIS

Deux bols béotiens du même moule ¹ illustrent, en cinq tableaux l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide. L'artiste a pris soin, d'ailleurs, d'indiquer sa source, ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ, et une inscription donne aussi le nom de tous les personnages représentés (fig. 107).



Fig. 107.

Première scène. — L'arrivée de la famille royale au camp des Grecs ². Tandis que Clytemnestre, qui se détourne, caresse la tête du petit Oreste ³, Iphigénie se précipite vers Agamemnon ⁴ assis sur son trône, dans une attitude songeuse et triste. On croirait entendre les paroles de la

1. Antiquarium de Berlin, 3161 (provenant d'Anthédon); Musée Nat. d'Athènes, 2114 (provenant de Béotie). V. C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 51 sq., f. L; HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 114 sq., f. 16; COURBY, *Vases à reliefs*, p. 293 sq. f. 53 = notre fig. 107.

2. *Iph. A.*, v. 607-684.

3. Il y a, sur ce point, quelque différence avec les indications d'Euripide (C. ROBERT, *o. c.*, p. 53).

4. *Iph. A.*, v. 633 sq.

jeune fille : « Ne fronce plus les sourcils ; adresse-moi un regard ami ! » ¹

Deuxième scène. — Entretien de Clytemnestre et d'Achille ² qui oppose un geste de dénégation et de surprise aux propos de la reine qui demeure étonnée.

Troisième scène. — Clytemnestre et le vieux serviteur ³ : « Le père de ton enfant va la tuer de sa propre main. — Comment ? Je refuse de croire tes paroles, vieillard ; tu as perdu l'esprit ⁴ ».

Quatrième scène. — Rencontre d'Achille et d'Iphigénie ⁵ accompagnée de Clytemnestre. L'image correspond exactement aux vers 1340-41 : « Ouvrez-moi les portes du palais, servantes, pour que je m'y cache. — Pourquoi fuis-tu, ma fille ? — Je rougis de voir ici Achille ».

Cinquième scène. — Prière d'Iphigénie à son père ⁶ dont la tête est couverte d'un pan de son manteau, en signe de deuil. Le petit Oreste, tombé aux genoux d'Agamemnon, joint sa faible voix à celle de sa sœur ⁷. Derrière, Clytemnestre douloureuse, enveloppée dans ses voiles ⁸.

1. COURBY, *o. c.*, p. 293.

2. *Iph. A.*, v. 819-854, et, plus particulièrement, v. 841-854.

3. *Iph. A.*, v. 866-895.

4. V. COURBY, *o. c.*, p. 294.

5. *Iph. A.*, v. 1338-1344 ; cf. COURBY, *l. c.*

6. *Iph. A.*, v. 1211-1252. On voit que le décorateur n'a pas suivi ponctuellement la tragédie, et qu'il a interverti les deux dernières scènes.

7. *Iph. A.*, v. 1241 sq. ; cf. v. 1453.

8. *Id.*, v. 1234-35. En ce qui concerne le troisième tableau, il n'a pas été tenu compte par l'artiste de ce que, dans Euripide, les révélations du vieux serviteur sont faites en présence d'Achille, et il n'y a aucune allusion à la deuxième partie de la scène, au passage où Clytemnestre éplorée sollicite et obtient le secours du héros. Il y aurait donc, à cet égard, une plus grande exactitude dans un autre monument que M. Bieber a proposé de rattacher encore au drame d'Euripide (v. MARG. BIEBER, *Kuchenform mit Tragödienszene*, LXXV^e Berl. Winck.-Progr. (1915), p. 3 sq., pl. I a. Cf. *Theaterwesen*, pl. LIX, 1). Il s'agit d'un moule de terre cuite, découvert à Ostie en 1906, où l'on remarque un groupe de trois personnages qui portent le costume tragique et le masque. Au centre est un jeune homme vêtu d'un manteau à franges dont il retient les plis sur sa hanche ; un glaive paraît placé sur son bras gauche, et il élève la main droite avec un geste pathétique. Une femme en pleurs est agenouillée près de lui, et nous voyons enfin, s'apprêtant à s'éloigner et rejetant sur son épaule les plis de son large himation, un homme pourvu d'un chiton de peau ou d'étoffe rude et grossière, dans lequel on doit reconnaître, semble-t-il, un serviteur de tragédie, le *διδασκαλός* mentionné par POLLUX (IV, 137 ; cf. VAR., *De re rust.*, II, 11, 11). Nous aurions devant nous le fidèle esclave d'Agamemnon que Ménélas a empêché d'exécuter la mission de confiance dont l'avait chargé son maître, et qui vient de révéler à Clytemnestre et à Achille l'odieuse machination des Atrides. Dans son angoisse maternelle, Clytemnestre s'est jetée aux pieds d'Achille, et celui-ci, plein de révolte et de compassion, va s'engager à défendre Iphigénie (*Iph. Aul.*, 897 sq.)

Ce petit monument n'est pas moins intéressant par sa destination que par l'image qu'il nous offre : il appartient à la nombreuse catégorie des moules d'argile trouvés à Ostie qui servaient à la préparation des gâteaux de fête. (On a découvert à Ostie environ 400 formes se répondant deux à deux, et dont les représentations se rattachent aux jeux du cirque, de l'amphithéâtre ou de la scène, v. BIEBER, *o. c.*, f. 16). Il évoque à nos yeux, sous une forme originale entre toutes, l'ornementation du *crustulum* qui était distribué, à Ostie, par les *septemviri epulones*, à l'occasion des banquets publics qui précédaient divers jeux et spectacles. La date du moule en question, 200 à 250 après J.-C., démontre aussi la popularité persistante des thèmes illustrés par la tragédie grecque, voire de cette tragédie elle-même, s'il est permis de penser, avec M. Bieber, que l'*Iphigénie à Aulis* pouvait éveiller un intérêt particulier dans la ville maritime d'Ostie où elle aurait été représentée, encore à cette époque, sous réserve des parties chorales. On doit ajouter que M. Bieber s'est montrée, par la suite, beaucoup moins affirmative sur le sujet repré-



Fig. 108.

Le décorateur des bols béotiens, qui a représenté les moments capitaux du drame, a pourtant négligé l'épisode du sacrifice que l'on eût attendu comme terme naturel de sa représentation cyclique. Une amphore d'Apulie, conservée au British Museum ¹ (fig. 108), se présente heureusement pour combler cette lacune.

Dépouillé à demi de son large himation, un homme au visage grave et triste lève un couteau de victime sur la jeune fille qui s'avance d'un pas ferme, la tête penchée et comme résignée à son destin. Son image se découpe sur celle d'une biche qui se cabre et semble vouloir bondir sur l'autel. On voit, à gauche, un acolyte ou serviteur, puis une femme qui paraît être une simple figure de remplissage ². Le tableau se complète par le groupe divin d'Apollon et d'Artémis, dont le rôle tutélaire est en train de s'exercer.

Si le sujet même de la peinture ne peut faire aucun doute, les détails soulèvent des problèmes d'autant plus délicats qu'ils touchent à la question passablement controversée du dénouement de l'*Iphigénie à Aulis*.

La principale difficulté réside dans la dénomination du sacrificeur, où l'on a parfois vu Calchas ³. Mais le personnage représenté ne saurait être ni le devin, ni un sacrificeur quelconque ⁴, et le sceptre qu'il tient dans sa main gauche nous invite plutôt à reconnaître en lui Agamemnon ⁵. Nous aurions donc ici un rappel de la version primitive de la légende, la version des *Cypria* que suivaient encore, probablement, Eschyle et Sophocle, et d'après laquelle Agamemnon immolait lui-même son enfant ⁶. Comme il semble avéré, d'autre part, que la substitution de la biche, déjà mentionnée par les *Chants Cypriens*, figurait également dans Eschyle et dans Sophocle ⁷, on pourrait être

senté, et qu'elle a indiqué comme source possible de ce monument, non plus un original grec, mais un remaniement romain d'époque tardive, soit d'une ancienne tragédie grecque, soit d'une œuvre latino-grecque d'un poète comme Ennius (v. *Theaterwesen*, p. 118).

1. *Cat.*, IV, F. 159 et p. 80. Rep. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XXVI, B (= notre fig. 108), p. 127 sq.; INGHIRAMI, *Vasi fitt.*, III, 251. Cf. KINKEL, *Eur. u. die bild. Kunst*, p. 62 sq.; VOGEL; *Scen. Eur. Trag.*, p. 116 sq.

2. VOGEL, *l. c.*

3. ROCHETTE, *o. c.*, p. 128. Cet auteur pensait, avec quelques autres (v. VOGEL, *o. c.*, p. 116, n. 3) que Calchas s'acquittait aussi, chez Euripide, du rôle de sacrificeur. Mais Weil a raison de distinguer le devin du *τεπεύς* dont il est question au v. 1578.

4. Comme dans *Iphigénie à Aulis*. V. la note précédente.

5. VOGEL, *o. c.*, p. 116; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 121.

6. V. WEIL, *Sept Trag. d'Euripide*, p. 303 sq. Cette version primitive est encore attestée dans *Agamemnon*, v. 234 (cf. v. 209 sq.), et *Iphig. en Taur.*, v. 360, 783 sq.; cf. *Iph. Aul.*, v. 873, 935, 1177 sq. Alors que nous n'avons aucun témoignage direct sur l'*Iphigénie* d'Eschyle, quelques détails de la tragédie de Sophocle, dont on rapproche souvent la fable 98 d'Hygin, nous sont un peu mieux connus. Le chœur était composé de guerriers, et l'intrigue, où Ulysse devait tenir un rôle important, était nouée, aussi, par les prétendues fiançailles avec Achille. Welcker a supposé que le caractère d'Achille ressemblait à celui de Néoptolème dans *Philoctète*, et que les relations entre Achille et Ulysse devaient être analogues à celles entre Ulysse et Néoptolème. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 107 sq.; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 218 sq.

7. Telle est l'opinion de WEIL (*o. c.*, p. 307) selon qui les tragiques n'auraient pu se pas-

tenté de rattacher la peinture aux œuvres de ces poètes et, par leur intermédiaire, à la tradition épique. Toutefois, ne serait-il pas étrange que le drame d'Euripide, qui était considéré, au quatrième siècle, comme l'Iphigénie par excellence ¹, et dont l'action s'est fait sentir, croit-on, jusque sur le peintre Timanthe ², fût exceptionnellement resté lettre morte pour le décorateur du vase ou son modèle ? Et d'ailleurs, la jeune fille que nous voyons marcher résolument à la mort n'est-elle pas, sans confusion possible, l'héroïne d'Euripide, s'il est vrai qu'avant ce poète, Iphigénie, au lieu d'accepter l'arrêt fatal dans un élan de dévouement sublime, devait être traînée au supplice ³ ? Le

ser de cet adoucissement. Il est curieux d'observer, pourtant, que, dans toutes les œuvres conservées d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, il n'est jamais question, sauf dans *Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie à Aulis*, du salut de la jeune fille et du miracle de la déesse (le v. 259 de l'*Agamemnon* ne saurait, quoi que dise WILAMOWITZ, *Hermes*, XVIII, 1883, p. 253, être considéré comme une allusion à ces faits) ; ce silence est particulièrement surprenant dans l'*Electre* de Sophocle lorsque la jeune fille, défendant la mémoire d'Agamemnon contre Clytemnestre, développe les circonstances atténuantes du sacrifice d'Iphigénie (v. 558 sq.). On pourrait se demander si ce n'était pas un trait de l'originalité d'Euripide d'avoir été le premier à reprendre ou, du moins, à mettre en relief la tradition épique relative au miracle.

1. WEIL, *o. c.*, p. 305 et 309, qui renvoie à ARIST., *Poét.*, XV, 2. Ennius avait composé une *Iphigénie* qui procédait surtout d'Euripide, peut-être avec un mélange de quelques éléments sophocléens (v. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 110 ; RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 94 sq.).

2. Représentée peu après 405 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 153), l'*Iphigénie* d'Euripide a pu fort bien influencer Timanthe dont l'activité s'est passablement prolongée dans le iv^e siècle (v., sur la chronologie, PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 758). Dans son fameux tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*, Timanthe avait représenté la jeune fille debout devant l'autel, au moment d'être immolée ; après avoir réalisé, par l'expression des divers personnages, toute une « gamme d'afflictions », il avait voilé le visage du père abîmé dans sa douleur (v. *Rec. Milliet*, n° 305-309). Le monument qui donne l'idée la plus exacte de l'œuvre de Timanthe est le relief de Cléomènes (PFUHL, *o. c.*, § 759, et f. 638. V. aussi le relief d'ivoire reproduit par PFUHL, f. 639. Cet auteur repousse, § 761, la restitution du tableau proposée par MICHELA, *Ausonia*, IV, 1909, p. 98 sq.). Le rapport est beaucoup moins étroit avec la célèbre peinture de la *Maison du poète tragique* (HELBIG, n° 1304 ; v. les ouvrages de Roscher, Baumeister et Daremberg-Saglio, à l'art. *Iphigénie*, et REINACH, *R.P.G.R.*, 169, 4). Sans doute, Agamemnon y apparaît voilé, mais Iphigénie, contrairement au témoignage de Pline sur l'héroïne de Timanthe (*stante ad aras peritura*), est portée à l'autel par Ulysse et Ménélas. A cet égard, la peinture de Pompéi se rapproche de la description faite par LUCRÈCE (I, 86-96 : *sublata virum manibus tremibundaque ad aras deductast*). A. Reinach estime (*Rec. Milliet*, n. 3, p. 247) que l'idée de faire enlever Iphigénie de force doit venir d'un peintre hellénistique. C'est, au contraire, une version ancienne déjà attestée par ESCHYLE (*Agam.*, 238 sq.) qui se souvient vraisemblablement de quelque tableau (v. *supr.*, p. 12). — Bien que le motif de la tête voilée ne soit pas nouveau dans la tradition artistique (v. *supr.*, p. 14) on admet généralement que Timanthe, dont une autre œuvre dénote peut-être aussi l'action d'Euripide (v. *supr.*, p. 34), avait pu s'inspirer du poète, et pour la noble attitude de la jeune fille (v. 1548 et 1551 sq.), et pour le deuil d'Agamemnon (v. 1549 sq.). V., à ce sujet, WEIL, *o. c.*, p. 311 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 113 et 120 ; A. REINACH, *o. c.*, n. 3 de la p. 247. La peinture de la maison du poète tragique semble présenter une contamination de la tradition euripidéenne et timantheenne du deuil d'Agamemnon, et de la tradition antérieure à Euripide de la violence faite à Iphigénie, telle qu'on la retrouve sur plusieurs urnes étrusques (v. MICHELA, *Ausonia*, IV, 1909, p. 101 sq.).

3. Jusqu'alors « le sacrifice avait ressemblé à un supplice » Euripide, le premier, en fait un dévouement : chez lui, la fille des rois marche librement à la mort, elle donne sa vie pour la gloire de la Grèce, et, avec cette chaleur de l'héroïsme qui s'éveille la première fois dans une jeune âme, elle s'écrie que c'est elle qui renverse les murs d'Ilion. C'est ainsi qu'Iphigénie devint la sœur de Polyxène et de Macarée, et se plaça à côté des autres figures nobles et virginales qui faisaient les délices d'Euripide (II. WEIL, *o. c.*, p. 306). — Euripide a-t-il été le premier à modifier également, sur ce point, la légende de Polyxène

vase du British Museum serait donc d'inspiration composite : tout en subissant en partie l'influence euripidéenne, ou timanthéenne ¹, le peintre, fidèle à la cruelle conception d'un âge plus rude, montrait dans le père le bourreau de son enfant. Aussi bien, Euripide lui-même ne s'était-il pas complètement dégagé de cette version première puisque, sans parler du texte fort net d'*Iphigénie en Tauride* ², certains passages d'*Iphigénie à Aulis* présentent Agamemnon comme le futur exécuteur du sacrifice ³. On objecte qu'il ne convient pas de prendre ces vers au pied de la lettre ⁴. C'est fort possible, mais ne sont-ils pas, de toute façon, un témoignage de la persistance de la tradition ancienne ? Et ne comprend-on pas que cette tradition, qui s'affirme jusque chez le poète qui l'a modifiée, ait pu prévaloir, dans l'esprit d'un artiste, sur la version nouvelle dont ne témoigne expressément, ne l'oublions pas, que le récit du messager, à la fin de la tragédie.

Mais ce témoignage unique est-il sûr, et, par cela même qu'elle n'en fait nullement état, notre peinture de vase ne serait-elle point susceptible d'entrer en ligne de compte pour la solution du problème relatif au dénouement de l'*Iphigénie* ? Nous ne reprendrons pas, sur la question de l'authenticité du drame ou de certaines de ses parties, tout le détail des controverses dont on trouvera un exposé lumineux dans la *Notice* de H. Weil ⁵. Bornons-nous à rappeler que Porson a considéré le récit final du messager ⁶ comme l'œuvre d'un écrivain de l'époque chrétienne ; quant au dénouement primitif ⁷, nous en aurions conservé un vestige dans trois vers rattachés par Elie à l'*Iphigénie* d'Euripide ⁸ : une divinité, Artémis sans aucun doute, venait annoncer à l'un des parents, probablement Clytemnestre, comment elle sauverait la victime : « Je placerai une biche cornue entre les mains des Grecs et ils se flatteront, en l'égorgeant, d'immoler ta fille ».

Quelques critiques ⁹ ont déjà pensé que ces vers trouvaient une

dans le même sens où il modifia la légende d'Iphigénie ? T. Tosi (*Atene e Roma*, XVII, 1914, p. 19 sq.) conclut par l'affirmative. D'autres sont plutôt portés à faire honneur de cette idéalisation à Stésichore. V. MANGUSO, *Atene e Roma*, XVII, 1914, p. 301 sq.

1. L'influence timanthéenne sur le vase peint du British Museum est admise par MICHELA (*Ansonia*, o. c., p. 98 sq.)

2. *Iph. T.*, v. 360.

3. *Iph. A.*, v. 873 et 1177 sq. Le v. 935 est moins net à cet égard.

4. HUDDILSTON, o. c., p. 121, n. 2.

5. On sait qu'*Iphigénie à Aulis* ne fut représentée qu'après la mort du poète, par les soins d'Euripide le Jeune (v. Scol. Ar., *Gren.*, 67), et on a été amené à examiner la possibilité d'une *collaboration* plus ou moins grande de ce dernier.

6. Et les quelques vers qui suivent. Porson a émis cette théorie dans sa préface à *Hécube*, p. 21 sq. Dans ce cas, bien entendu, la relation que nous avons admise entre Euripide et Timanthe (v. p. 373), ne saurait être conservée. Les partisans de la théorie de Porson en déduisent que c'est, au contraire, l'auteur du récit apocryphe qui s'est inspiré de Timanthe (v. KINKEL, o. c., p. 63).

7. Qu'il remontât, d'ailleurs, à Euripide ou à son fils comme le croient KINKEL, o. c., p. 62 et VOGEL, o. c., p. 116.

8. NAUCK (*Inc. f. Fragm.* 857)

9. KINKEL, o. c., p. 63 et VOGEL, l. c.

illustration exacte sur le vase de Nola, où la biche apparaît comme un double d'Iphigénie, un double grâce auquel la jeune fille va échapper au couteau, sans que le sacrificateur et les assistants aient l'air de soupçonner le moins du monde la substitution imminente ¹. On pourrait ajouter que le vase, tout en se rapprochant, sur ce point, d'un fragment jugé authentique, souligne, par ailleurs, le caractère apocryphe du récit suspecté, puisque, dans ce récit, contrairement au témoignage de la peinture, Iphigénie est immolée par un *ἱερεὺς*, Agamemnon demeurant tristement à l'écart ². Ainsi, autant par son accord avec un passage supposé original que par sa divergence d'avec un texte estimé douteux, le vase du British Museum apporterait une indication en faveur de la théorie de Porson. Artémis, au dénouement, apaisait la douleur maternelle et promettait d'abuser les Achéens pour sauver Iphigénie. Hormis ce fait capital, point n'était besoin qu'elle insistât sur les détails du futur sacrifice ni, en particulier, sur la personne du sacrificateur, si bien qu'un artiste, voulant évoquer la scène, devait tout naturellement s'inspirer, à cet égard, de la tradition générale.

Cependant, nous ne croyons pas qu'il convienne de s'engager dans cette voie. Sans doute, la peinture qui montre l'acte même de la substitution illustre mieux le fragment cité par Elieen que les vers du messager, qui décrivent d'abord Iphigénie s'approchant de l'autel, et puis, quand Iphigénie a déjà disparu, une biche étendue palpitante. Il est incontestable, pourtant, que le récit du messager pouvait très bien suggérer un tableau dans le genre de notre représentation à un artiste désireux de réunir les deux éléments de l'épisode, et d'évoquer la scène, avant le miracle, tout en nous permettant de prévoir ce dernier. Le miracle ne s'est pas encore accompli, sur le vase de Nola, et de là vient que les acteurs ou témoins du drame ne marquent aucune surprise. Le prodige n'éclate qu'au moment du coup fatal ³, qui n'est pas encore porté, ici, et l'on pourrait même soutenir qu'Agamemnon est simplement en train d'accomplir les *ἀπαρχαί*. La biche ne figure qu'à titre d'indication sur la suite de l'aventure, et l'artiste a anticipé de la sorte à la fois pour agrémenter son tableau et pour mieux en préciser le sujet ⁴.

1. Il est curieux d'observer, à ce propos, que les vers cités par Elieen soulignent l'illusion des Grecs (surtout si l'on remplaçait, avec Schmidt, *φίλιας* par *τοφλαῖς*. V. *ΝΑΥΚ*, p. 639). Au cas où la citation dériverait d'une tragédie perdue (v. *infra*, p. 376) on pourrait se demander si, dans cette tragédie, l'illusion était durable ou bien si les Grecs, comme dans *Iphigénie à Aulis*, s'apercevaient du miracle. Notons que, dans *Iphigénie en Tauride*, où le poète a consigné quelques traits mythiques différents de ceux que présente la seconde *Iphigénie* (la cause initiale du sacrifice est un vœu d'Agamemnon antérieur à l'expédition contre Troie ; Clytemnestre est censée être demeurée à Argos pendant la venue de sa fille à Aulis), tout le monde croit encore Iphigénie bien morte, et que la jeune fille charge précisément Pylade d'aller annoncer comment elle fut sauvée par la déesse.

2. V. *supr.*, p. 372, n. 3, et p. 373, n. 2.

3. *Iph. A.*, v. 1582.

4. Timanthe aurait usé d'une anticipation analogue si, comme quelques critiques

Notons, d'autre part, que si la théorie de Porson a obtenu l'adhésion d'un grand nombre de philologues ¹, elle n'en a pas moins été vigoureusement battue en brèche par un helléniste de l'autorité de H. Weil ². Après avoir souligné combien le récit final d'un messager était conforme aux habitudes de la tragédie antique, Weil a bien fait ressortir l'inconvénient d'une apparition d'Artémis venant affirmer qu'Iphigénie échapperait à la mort. Pouvait-on se passer d'apprendre comment l'héroïsme de la jeune fille s'était soutenu jusqu'au bout, et les péripéties du sacrifice jusqu'à la disparition merveilleuse de la victime ? Au point de vue de l'intérêt dramatique, ce n'eût donc pas été assez qu'une simple promesse de salut, et, par ailleurs, c'eût été trop au point de vue de l'ensemble de la légende et de l'économie du drame. Pleinement rassurée par Artémis sur le sort de sa fille et exaltée par la gloire promise, Clytemnestre n'aurait pu garder ni douleur ni ressentiment contre Agamemnon ; consolante et pacificatrice, l'intervention divine devait faire tomber tout projet de vengeance, ce qui eût été en contradiction avec une histoire déjà fortement établie et avec les passages mêmes de la tragédie qui font justement présager le meurtre de l'époux ³. Sans accorder peut-être à ce deuxième aspect de l'argumentation autant de valeur qu'à l'autre, comment ne pas souscrire encore à l'appréciation de Weil, quand il déclare que la première partie du récit est « de toute beauté, que l'art de la narration, les détails si habilement multipliés pour retarder le dénouement, la noble simplicité du style, tout enfin y révèle la main du maître ⁴ » ?

Que les vers cités par Elieen dérivent d'un prologue apocryphe d'*Iphigénie à Aulis*, ou, comme nous le croirions plutôt, que cet écrivain de date tardive ⁵ ait indûment attribué à Euripide ce qui revenait à un l'autre tragique ⁶, il semble donc incontestable que le récit du messager

le pensent, la biche, dans son tableau, figurait déjà sur l'autel. V. A. REINACH, *Rec Milliet*, n. 3 de la p. 247.

1. Tels que Hermann, Kirchhoff et Wilamowitz. V. enc. NAUCK, p. 639.

2. *Sept Trag.*, p. 310 sq.

3. *Iph. A.*, v. 1182 et 1456.

4. WEIL, N. C. au v. 1532. D'autre part, comment ne pas accorder à Weil que tel mot où l'on voyait une cheville, σιγῆ, est parfaitement approprié à la circonstance, que tel emprunt d'expression à une autre tragédie (les v. 1559-60), où l'on relevait la marque d'un interpolateur, est fait avec un discernement qui n'appartient qu'à un grand poète ? Les nombreuses fautes de texte que l'on a objectées aussi n'ont, d'après Weil, aucun caractère extraordinaire, et il a prouvé par d'heureuses corrections, v. ἔδρεξε, au lieu de ἔθρεξε, au v. 1569, qu'elles n'offraient rien d'irréparable.

5. Il vivait au 3^e siècle de notre ère.

6. Weil qui examine les deux hypothèses (*o. c.*, p. 314) croit plutôt à un prologue apocryphe, dans le genre de celui que les grammairiens anciens connaissaient pour le *Rhésos*. Mais il convient lui-même qu'il n'était guère besoin d'un prologue après le discours initial d'Agamemnon (v. 49 sq.). Cet argument, qu'il a fait valoir contre une troisième hypothèse, l'hypothèse de ceux qui voient dans le F. 857 les restes d'un prologue authentique, se retourne, dans une certaine mesure, contre sa théorie d'un prologue apocryphe. Paul Girard a développé, au sujet des vers cités par Elieen, une supposition intéressante (*Rev. Et. Grecques*, XVII, 1904, p. 171 sq.) : *Iphigénie* eût comporté, à la fois, une apparition divine et un récit de messager, et c'est après le v. 1531 que se serait pla-

appartient à l'œuvre originale, au moins jusqu'au vers 1576. Il est remarquable, en effet, que Weil lui-même, après avoir essayé de défendre les cinquante derniers vers de la tragédie, en est venu à les considérer « comme un mauvais remplissage de basse époque ¹ ». Or, c'est précisément dans cette partie du texte que se trouve le détail en désaccord avec la peinture du British Museum, la mention du *τεπεύς* chargé de frapper la jeune fille ². Croirons-nous donc que, dans la fin authentique du récit, c'était Agamemnon qui, raffermi par l'héroïsme d'Iphigénie, avait le triste courage de la frapper lui-même ou, en tout cas, de procéder lui-même aux *ἀπαρχαί* ? Non, il semble que le père devait garder l'attitude indiquée aux vers 1549-50 jusqu'au moment où des cris annonçaient le miracle. Et même si l'on contestait, en dépit des raisons de Weil, le passage où cette attitude se trouve si heureusement décrite, il faudrait encore admettre l'abstention d'Agamemnon, parce qu'elle est seule conforme à l'un des traits les plus originaux de la tragédie d'Euripide ³, à la peinture d'un homme dont le cœur est cruellement partagé, qui ne peut renoncer ni à être chef ni à être père, et qui cède à une nécessité impérieuse beaucoup plus qu'il ne consent vraiment au sacrifice de son enfant.

Nous revenons donc ainsi, toute objection écartée, au point de vue déjà indiqué plus haut. La peinture de Nola, tout en évoquant l'Iphigénie d'Euripide, un peu à la manière de Timanthe, nous présente un Agamemnon bien différent de celui du grand peintre et de l'Agamemnon de l'*Iphigénie à Aulis*. C'est le personnage moins humain de la tradition antérieure, tel que le présentaient l'épopée et sans doute aussi Eschyle et Sophocle, et tel qu'on le retrouve encore sur plusieurs autres monuments ⁴. Moins curieux de psychologie que de contrastes

cée l'intervention d'Artémis, en quelques vers qui auraient, par la suite, disparu du texte. Il est regrettable que cette théorie offre des difficultés du point de vue de la structure du drame antique ; au surplus, on ne voit pas très bien la possibilité d'accorder les assurances données par Artémis avec les doutes exprimés par Clytemnestre aux v. 1615 sq. Au moins faudrait-il, selon la seconde thèse de Weil, regarder comme apocryphe la fin du drame à partir du v. 1577. V. ci-dessus p. 377.

1. *Iph. à Aulis*, 5^e éd., 1904, p. 14. V., d'ailleurs, la différence qu'il établissait déjà entre le début du récit et la fin de la pièce, dans *Sept Trag.*, p. 312 : « les fautes de métrique et de prosodie y fourmillent, disait-il de la 2^e partie, à tel point que les éditeurs sont excusables d'avoir rejeté ce morceau comme une interpolation ».

2. *Iph. A.*, v. 1578.

3. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 121.

4. Plus d'une vingtaine d'urnes funéraires étrusques offrent la scène du sacrifice : Iphigénie, sous l'aspect d'une enfant, est tenue sur l'autel par Ulysse, et Agamemnon procède lui-même aux *ἀπαρχαί* ! (v. BRUNN, *I rilievi d. urne etr.*, I pl. XXXV-XLVII ; SCHLIE, *Die Darst. des troisch. Sagenkr. auf etr. Aschenk.*, p. 60 sq.). Sur plusieurs de ces reliefs, on voit, essayant encore d'intervenir pour la victime, Clytemnestre et Achille. Celui-ci est représenté dans une attitude surprenante, le plus souvent un genou à terre et s'appuyant au sol d'une main. Selon RIBBECK (*Röm. Trag.*, p. 99 sq.), ce n'est pas, comme on le pensait généralement, un Achille accablé d'amour et de douleur ; c'est Achille qui vient d'être à moitié lapidé en voulant défendre la jeune fille, et nous aurions là le développement d'une indication d'Euripide, v. 1349 sq. Schlie estime (*o. c.*, p. 81) que ces reliefs dérivent de la tragédie d'Ennius qui s'était inspiré

significatifs, le décorateur a réalisé le vieux mythe dans son opposition barbare du père meurtrier et de la fille victime ; et rien ne souligne mieux qu'une peinture de ce genre le fait que les céramistes ne sont pas des illustrateurs exacts, et qu'il leur arrive parfois de mêler, au gré de leur fantaisie ou de leurs souvenirs plus ou moins fidèles, des sources littéraires diverses ¹.

à la fois de Sophocle et d'Euripide, et qui avait sans doute ménagé à Achille et à sa résistance une place beaucoup plus grande que ne l'a fait Euripide dans *Iphigénie à Aulis* (v. RIBBECK *o. c.*, p. 101, qui admet aussi la possibilité d'une action d'Ennius sur les auteurs des reliefs). Mais ces urnes étrusques à sujet dramatique quelle qu'en soit, d'ailleurs, la date exacte (v. HADDILSTON, *Greek. Trag.*, p. 11, et PIGANIOU, *Rech. sur les Jeux Rom.*, p. 40) n'ont pas de rapport avec la tragédie romaine. Les représentations en question paraissent simplement résulter du mélange des diverses données des œuvres grecques, le père sacrificateur remontant à Sophocle et à Eschyle et, à travers eux, jusqu'à l'épopée.

1. Le vase du British Museum révélerait donc, bien qu'opérée en sens inverse, une contamination analogue à celle que l'on croit discerner sur la peinture de la *Maison du poète tragique* (V. *supr.*, p. 373, n. 2).

CHAPITRE XVI

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

Les *Chants Cypriens* racontaient déjà le sacrifice d'Iphigénie et l'intervention de la déesse qui, lui substituant une biche, la transportait en Tauride et lui conférait l'immortalité ¹. Mais les aventures de la jeune fille devenue prêtresse d'Artémis et l'histoire de son retour en Grèce avec Oreste semblent de date beaucoup plus récente. Nous n'en avons pas de témoignage littéraire qui soit antérieur à l'*Iphigénie en Tauride* ², et plusieurs critiques ont même fait à Euripide l'honneur de cette innovation ³. Brillamment introduit par lui dans le cycle des grandes légendes poétiques, le sujet ne pouvait manquer d'être repris par ses successeurs et ses émules. Si l'on est réduit à des conjectures touchant l'*Oreste et Pylade* de Timésithéos ⁴, nous savons que Polyidos avait traité la même matière, et il est probable que son œuvre jouissait

1. *Ep. Graec. Fragm.*, p. 19 (KINKEL). C'est, d'ailleurs, dans les *Chants Cypriens* que la légende apparaît pour la première fois (v. MAZON, *Orestie*, Intr., p. 28. Sur les formes primitives du mythe et les divers motifs donnés au sacrifice d'Iphigénie, v. WILAMOWITZ, *Hermes*, XVIII, 1883, p. 249 sq.). Eschyle et Sophocle s'inspirèrent de la même tradition dans leur *Iphigénie*, v. WECKLEIN, *Aesch. Fragm.*, p. 518 ; PEARSON *Fragm. of Soph.*, I, p. 218), comme Euripide dans son *Iphigénie à Aulis*. Welcker pensait qu'Eschyle avait écrit, sur la donnée des *Cypria*, une trilogie qui eût compris, avec *Iphigénie*, les *Ἰέρεια* et les *Θαλαμοποιοί*. Il a, d'ailleurs, varié sur l'ordre et le contenu de ces tragédies (v. *Aesch. Tril.*, p. 408 sq. ; *Rhein. Mus.*, V, 1837, p. 447-66), et il a successivement soutenu qu'Eschyle avait traité la matière d'*Iphigénie en Tauride* dans l'*Ἰφὶγένεια* puis dans les *Ἰέρεια*. Si l'on admet aujourd'hui, conformément à la seconde opinion de cet auteur, que l'*Iphigénie* était relative au sacrifice à Aulis, on ne s'est nullement rallié à sa théorie connexe sur le sujet des *Ἰέρεια* (v. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, p. 134, n. 3).

2. Tragédie composée entre les années 411 et 409 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 153.)

3. Il aurait combiné l'histoire de la migration en Tauride avec les légendes locales de l'Attique ; v. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, p. 134, et *Arch. Märchen*, p. 147 ; WILAMOWITZ, *Herm.*, a. c., p. 254 sq. Cf. VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 68. Rien ne prouve, en effet, qu'Eschyle eût déjà traité ce sujet (v. n. 1) mais le *Chrysès* de Sophocle fait plus de difficultés. Les partisans de l'originalité d'Euripide ont essayé de démontrer que le *Chrysès* de Sophocle (antérieur à 414, v. Sc. AR., *Ois.*, 1240) n'était nullement en relation avec les aventures d'Oreste et d'Iphigénie en Tauride, et qu'on ne saurait retrouver le sujet de ce drame dans les fables 120 et 121 d'Hygin, comme le croient, par contre, NAEKE (*Opusc.*, I, p. 91), WELCKER (*Griech. Trag.*, I, p. 210 sq.) et RIBBECK (*Röm. Trag.*, p. 248 sq.) dont le point de vue a été particulièrement combattu par C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, a. c., p. 134, n. 3) et WILAMOWITZ (*Herm.*, a. c., p. 258). Toutefois, l'ancienne théorie de Naeke a été reprise par les critiques les plus récents (v. NAUCK, p. 287 ; PEARSON, o. c., II, p. 327 sq.)

4. SUID., s. v. Τιμεσίθεος τραγικός.

de quelque notoriété ¹. Cependant, l'influence d'Euripide restera prédominante ², et nous la constatons, en particulier, sur un certain nombre de peintures de vases.

On se souvient qu'au début du premier épisode d'*Iphigénie en Tauride*, Oreste et Pylade sont amenés enchaînés à la prêtresse d'Artémis ³.

1. WAGNER, *Poet. trag. Graec. fragm.* p. 107 ; NAUCK p. 781. Son *Iphigénie* est citée par deux fois dans la *Poétique* d'Aristote. Quelques sarcophages représentent un combat en armes avec les ravisseurs de l'idole, et on s'est demandé si cette version d'une bataille en règle ne provenait pas de Polyidos (v. VOGEL, *o. c.*, p. 69). Mais tel passage du drame d'Euripide (v. 1364 sq.) pouvait fort bien suggérer l'idée d'une lutte armée et C. Robert estime inutile de recourir à l'hypothèse d'une autre influence (*Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 143). — Un fragment publié par RIBBECK (*Inc. f. F. 72* : « *Tela famuli, tela, propere tela, sequitur me Thoas* ») implique, non seulement une bataille, mais la poursuite d'Oreste par Thoas, et il est curieux d'observer que, chez un certain nombre de mythographes (HYG. f. 121 et 261 ; SERV., *Aen.*, II, 116, VI 36 ; *Myth. Vat.*, II, 202), comme dans une peinture imaginaire décrite par LUCIEN, *Toxaris* 6, le roi Thoas est abattu par Oreste. C. Robert reconnaît là, avec raison, une amplification proprement romaine (*a. c.*, p. 135), sans se rallier, pourtant, à la supposition de Ribbeck que ce trait pouvait appartenir à l'*Iphigénie* de Naevius. Ribbeck admet que, à côté de la tragédie d'Euripide, d'autres œuvres, comme, par exemple, celle de Polyidos, avaient sans doute exercé quelque influence sur le drame latin. Contrairement à ce que l'on croyait autrefois (d'après STIEGLITZ, *De Pacuvii Duloreste*, 1826), le *Duloresses* de Pacuvius était relatif, non pas à l'histoire d'Iphigénie en Tauride, mais au châtement d'Egisthe et de Clytemnestre (v. RIBBECK *Röm. Trag.*, p. 239 sq. et particulièrement p. 247 ; C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 134, n. 3).

2. C. ROBERT, *a. c.*, p. 135, 144. L'influence de la pièce d'Euripide dans les divers domaines artistiques vient d'être bien étudiée par H. PHILIPPART, *Iconographie de l'Iphig. en Tauride d'Euripide* (*Rev. Belge de Philol. et d'Histoire*, IV, 1925, p. 5 sq.) Mon travail eût été grandement facilité si j'avais eu plus tôt à ma disposition ce mémoire que je n'ai pu lire qu'au moment où ce chapitre était déjà tiré en première épreuve.

3. Timomachos de Byzance (que PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 901, à la suite de C. Robert, *Arch. Märchen*, p. 132 sq., considère, selon les données de Pline, comme appartenant au 1^{er} siècle av. J. C.) avait peint *Oreste et Iphigénie en Tauride* (PL., *N. H.*, XXXV, 136). Mais, si les critiques sont unanimes à penser qu'il s'inspirait de la tragédie d'Euripide, ils ne s'accordent nullement sur le caractère de la scène représentée. C. Robert a d'abord suggéré (*Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 147-48), puis délibérément soutenu (*Arch. Hermen.*, p. 194 et 425) que Timomachos avait évoqué la première rencontre de la prêtresse et des victimes, alors qu'Iphigénie sent son cœur ému de pitié (*Iph. Taur.*, v. 472 sq. Cf. l'épigramme de l'*Anth. Pal.*, XVI, 128, qui se rattacherait, comme le voulait Jahn, au tableau de Timomachos, ou, comme le pense C. Robert, à un tableau analogue qui dépendrait aussi d'Euripide ; v. là contre PFUHL, *o. c.*, § 901), et il propose de voir un reflet de Timomachos dans la peinture de la *Maison de L. Caecilius Jucundus* (*Arch. Zeit.*, 1875, pl. XIII ; *Arch. Herm.*, f. 150 ; REINACH, *R.P.G.R.*, 169, 5). Le type des deux prisonniers, une des caractéristiques de l'œuvre de Timomachos, aurait passé, de là, dans la peinture de la *Casa del Citarista* (*Arch. Herm.*, f. 149 ; PFUHL, *o. c.*, f. 663. REINACH, *o. c.*, 170, 2), qui groupe le roi Thoas avec les autres personnages. C'est, d'ailleurs, un épisode tout différent de la tragédie, celui où Iphigénie quitte le temple, avec la statue d'Artémis, et va se rendre au bord de la mer, en compagnie des prisonniers, sous prétexte de purification. Mais HUBBILSTON (*Greek Trag.*, p. 138) avait déjà soutenu le point de vue contraire ; il estime que Timomachos avait représenté le départ d'Iphigénie et des prisonniers pour le rivage de la mer, et il cherche un souvenir de l'œuvre précisément dans la peinture de la *Maison du Cithariste* ou dans celle de la *Maison des Vettii* (v. S. REINACH, *R.P.G.R.*, 170, 1 ; PFUHL, *o. c.*, § 900). PFUHL (*o. c.*, § 899-901) considère, lui aussi, comme possible un rapprochement entre le tableau de Timomachos et la peinture de la *Maison du Cithariste* ; au surplus, il établit entre cette dernière et la peinture de la *Maison de Jucundus* une relation inverse de celle de C. Robert ; le groupe des deux jeunes gens appartiendrait bien originairement à un ensemble comme celui de la *maison du Cithariste*, et c'est de là qu'il aurait passé ailleurs. H. PHILIPPART (*o. c.*, p. 23) incline, avec raison semble-t-il, en faveur de la thèse de C. Robert

Une situation analogue se retrouve sur deux vases peints, une amphore de Naples et un cratère du Musée Civique de Pavie ¹.

A. — L'amphore de Naples est de basse époque et d'une exécution fort négligée ² (fig. 109).

Dûment ligottés et conduits par trois gardes, les prisonniers s'avancent derrière Iphigénie qui est assise, appuyée sur un sceptre. Il semble qu'elle n'ait pas encore vu les deux victimes, et elle tourne simplement un peu la tête vers un guerrier ³ qui lui annonce leur présence. Ce dernier détail ne correspond à aucune indication du poète dans la scène parallèle

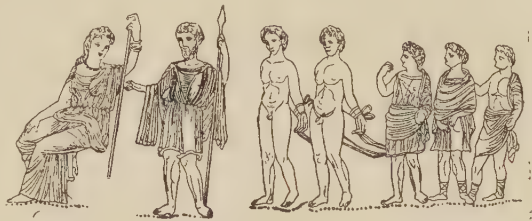


Fig. 109.

de la tragédie ⁴ mais on peut croire que le décorateur a librement rapproché deux moments successifs du drame, celui où un berger vient informer Iphigénie de la double capture ⁵, et celui où l'entrée d'Oreste et de Pylade sur le théâtre est soulignée par quelques paroles du chœur ⁶.

B. — Le cratère du Musée civique de Pavie ⁷ offre en commun avec le vase de Naples le motif du prisonnier qu'on amène les poignets liés derrière le dos ⁸ (fig. 110). Mais ici,



Fig. 110.

1. Pour les sarcophages représentant la même scène, v. PHILIPPART, *o. c.*, p. 31. Rapprocher aussi la peinture d'Herculanum, S. REINACH, *R.P.G.R.*, 170, 2.

2. HEYDEMANN, *S. Santang.*, n° 24 ; v. *supr.*, p. 261, n. 2. Restaurations modernes, v. *Annali*, LXIV, 1872, p. 114. Rep. E. ROCHETTE, *Mon. Inéd.* pl. XLI ; HUDDILSTON, *o. c.*, f. 17 ; = notre fig. 109 ; cf. *id.*, p. 124-25.

3. Et non pas Thoas, comme le propose Heydemann.

4. Aussi quelques critiques ont-ils trouvé cette représentation trop générale pour qu'on puisse affirmer un rapport précis avec Euripide (v. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 136 ; VOGEL, *o. c.*, p. 69, n. 3).

5. *Iph. Taur.*, v 238 sq. D'autant qu'Iphigénie ordonne au berger de lui amener les prisonniers.

6. *Id.*, v. 456 sq. : 'Αλλ' οἷδε χέρας δεσμοῖς δίδου μοι συνερεισθέντες χωροῦσι.

7. V. MACCHIORO, *Nuova rappr. vasc. del mito di Oreste*, *Wien. Jahresh.*, XII, 1909, p. 318 sq., f. 158 A = notre fig. 110.

8. Il est à noter que, sur cette peinture et sur la précédente, les gardes font marcher

Iphigénie, debout, est tournée vers le groupe qu'elle regarde s'approcher, et son costume, sa couronne d'où pend un voile, la clef du sanctuaire contre son épaule gauche, tout cela la fait ressembler à la prêtresse qu'on verra sur les peintures suivantes. La composition se distingue d'ailleurs de la précédente, non seulement par l'aisance et la fermeté du style ¹, mais par la plus grande simplicité du tableau réduit à trois figures, Iphigénie, un seul gardien, et un seul prisonnier, vraisemblablement Oreste, dont le fidèle compagnon est évincé ². De sa main droite, Iphigénie fait un geste dont l'interprétation est capitale pour préciser à quel endroit de la pièce se rattache exactement la peinture. Selon M. Macchioro ³, qui a publié le vase de Pavie, ce ne peut être ni un salut au prisonnier, ce qui serait singulièrement déplacé, ni un geste d'horreur ou de répugnance pour le sacrifice en perspective, ni, enfin, une marque de surprise, puisque la capture était déjà connue et puisqu'on devait s'emparer assez fréquemment d'étrangers pour subvenir aux exigences barbares de la déesse. En réalité, le geste d'Iphigénie s'adresserait, non pas au prisonnier, mais à son garde ; ce serait un ordre ⁴ de la prêtresse, correspondant aux premières paroles que lui attribue le poète en présence des jeunes gens, l'ordre de délier la victime destinée à Artémis ⁵. Ainsi donc, l'image représenterait un stade intermédiaire entre la peinture de Naples et celles que nous allons examiner maintenant et sur lesquelles les captifs apparaissent délivrés de leurs chaînes.

C. — Amphore de Ruvo, appartenant au Musée de Naples ⁶ (fig. 111). Oreste (ΟΡΕΣΤΑΣ), armé du glaive ⁷, est assis sur un autel ⁸

devant eux les prisonniers en tenant dans leurs mains le bout des chaînes exactement comme avait fait Iphigénie, d'après le messager (v. 1333), quand elle conduisait Oreste et Pylade au rivage de la mer.

1. MACCHIORO, *a. c.*, p. 320.

2. Id., p. 320-21. L'auteur fait observer avec raison que l'un des prisonniers est pareillement omis sur la peinture de vase F ; mais nous croyons, contrairement à Macchioro que, sur F, c'est Oreste qui est absent (v. *infr.*, p. 386, n. 7).

3. *A. c.*, p. 324-25.

4. « Un gesto eguale a quello di Ifigenia — il pollice divaricato e le altre quattro dita unite, il braccio più o meno teso — ricorre spesso nella ceramografia italiota, con significato non dubbio di comando, più o meno benevolo » (MACCHIORO, *a. c.*, p. 325). L'auteur renvoie à quelques exemples, MILLIN-REINACH, *Peintures*, II, 41, 2, 13 ; *Mon. d. Inst.*, VI-VII, 35.

5. *Iph. Taur.*, 469 sq. Μέστε τῶν ξένων χέρας.

6. HEYDEMANN, n° 3223. *Rep. Mon. d. Inst.*, II, 43 = REINACH, *Rép.*, I, 105, 5 et notre fig. 111 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 127 et f. 18 ; VOGEL, *o. c.*, p. 70 sq.

7. Le trait est évidemment déplacé. On y a vu une étourderie ou une fantaisie du décorateur (v. C. ROBERT, *a. c.*, p. 136 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 129). Mais on retrouve les prisonniers armés sur une peinture de Pompéi (v. n. suiv.).

8. Pour se préserver des Erinyes, disent C. Robert et Vogel. Huddilston l'a contesté (*o. c.*, p. 129), mais il nous semble que le souvenir d'Oreste suppliant a pu exercer une influence sur l'artiste. Sans doute, aussi, conviendrait-il de faire entrer en ligne de compte ses modèles ou les schèmes d'atelier. On a déjà signalé les ressemblances qui existaient entre ce vase peint et un autre de l'Italie méridionale qui représente le meurtre de Néoptolème (v. *supr.*, p. 254, n. 6). Ajoutons qu'Oreste armé (comme Pylade) figure, pareillement assis, sur un autel sur une peinture de Pompéi (HERMANN, *Denkm.*,

contre un laurier. Sa tête est baissée, ses mains sont croisées sur son bâton, et il est plongé dans la tristesse¹. Devant lui, Iphigénie (ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ) adresse la parole au malheureux : comme sur le monument précédent et sur ceux qui vont suivre, elle apparaît en κληδοῦχος, tenant à la main le verrou du sanctuaire. A gauche d'Oreste, Pylade (ΠΥΛΑΔΗΣ) est debout, attentif à ce que dit la prêtresse ; il s'appuie sur son bâton de voyage, et porte la main à sa tête dans une attitude mélancolique. Iphigénie est suivie d'une servante du temple, chargée d'un plateau où sont des branches de laurier. Au-dessus des personnages se dresse le sanctuaire, et l'on voit, à côté, Apollon² et Artémis.



Fig. 111.

C'est avec raison qu'on a reconnu sur cette peinture la touchante situation présentée par le poète aux vers 625 et suivants³ : Oreste s'est généreusement offert à mourir à la place de Pylade, et il a été convenu que ce dernier porterait à Argos la lettre que la prêtresse

pl. CXIX), et qu'il apparaît assis, encore, à la maison des Vettii (HERMANN, *o. c.*, pl. XX, 3) Cf. PFUHL, *o. c.*, § 900. Le relief de terre cuite attique, publié *Mon. d. Inst.*, VI, 57, 2, n'est pas, comme on l'a cru parfois, relatif à l'histoire d'Oreste et d'Iphigénie (v. C. ROBERT, *a. c.*, p. 136).

1. Il avait pu espérer d'Apollon la fin de ses tourments (v. v. 70 sq.) ; à présent, tout lui apparaît comme une duperie. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 130. Comparer Oreste attendant la mort, sur les sarcophages de Berlin et de Weimar (PHILIPPART, *a. c.*, n° 54, f. 8, et n° 55).

2. N'oublions pas que c'est sur la foi d'un oracle d'Apollon qu'Oreste est venu en Tauride (v. 70 sq.).

3. VOGEL, *o. c.*, p. 72 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 129. C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, p. 137) ne rattachait pas cette peinture à Euripide, mais la doctrine des auteurs précédents m'a paru satisfaisante. MACCHIORO (*a. c.*) admet, lui aussi, le rapport avec la tragédie, mais il se trompe, me semble-t-il, lorsqu'il dit qu'Iphigénie est censée sortir à peine du temple, et lorsqu'il voit une sorte d'anticipation dans le fait que les prisonniers sont déjà délivrés de leurs liens (p. 324).

désire faire tenir aux siens. Cependant, Iphigénie, profondément émue de la noblesse de la victime, et pleine de pitié pour son triste sort, s'excuse de remplir un office si cruel, et donne avec bienveillance les explications qui lui sont demandées. Elle y ajoute même quelques consolantes paroles et s'offre à remplacer la sœur dont Oreste eût aimé à recevoir les derniers soins : « Puisque tu es d'Argos, je ne manquerai pas de te servir, du moins en tout ce qui sera possible ; je déposerai sur ta tombe de nombreuses offrandes, je répandrai une huile pure sur ton corps, et je ferai couler sur ton bûcher la liqueur que la blonde abeille des montagnes exprime du suc des fleurs » ¹.

Iphigénie ne plongera pas elle-même le glaive dans le sein de la victime. Elle va simplement la consacrer ², et l'on peut croire que les branches de laurier et l'hydrie que tient la servante sont destinées à l'accomplissement de ce rite ³.

Trois autres peintures, qui offrent d'ailleurs entre elles de curieuses analogies, représentent la remise de la lettre ⁴.



Fig. 112.

D. — Amphore de l'ancienne collection Buckingham ⁵ (fig. 112). De-

1. *Iph. Taur.*, v. 630 sq.

2. *Id.* v. 622. On ne peut savoir si, chez Polyidos, Iphigénie se disposait à frapper elle-même.

3. Notons que Pylade se tient à l'écart, tout comme, dans le passage correspondant du drame, il ne se mêle nullement à la conversation de la prêtresse et de son ami (VOGEL, *o. c.*, p. 72).

4. V. *Iph. Taur.*, v. 578 sq. Pour la scène de la remise de la lettre et de la reconnaissance, sur les sarcophages, v. PHILIPPART, *a. c.*, p. 32.

5. On ne sait pas ce qu'est devenu ce vase peint (v. MACCHIORO, *a. c.*, p. 323). Rep. *Arch. Zeit.*, VII, 1849, pl. XII ; *Mon. d. Inst.*, IV, 51 = REINACH, *Rép.*, I, 133 et notre fig. 112 ; HUDDILSTON, *o. c.*, f. 19 ; Cf. VOGEL, *o. c.*, p. 72 sq. ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 131 sq.

vant un temple d'ordre dorique, Iphigénie richement vêtue, et encore caractérisée comme *κληδοῦχος*, remet à Pylade, prêt pour le départ ¹, son message fermé par une cordelette. A gauche de Pylade, Oreste couronné de laurier est appuyé à un bassin d'eau lustrale, les yeux fixés vers le sol. A droite d'Iphigénie, une servante apporte de menus objets dans un plat. On voit au-dessus, des deux côtés du temple, un satyre ² et Artémis Taurique en costume barbare, armée de deux lances et brandissant une torche.

E. — Amphore de l'ancienne collection Campana ³ (fig. 113). Cet ensemble décoratif, de beaucoup le plus considérable, est divisé en trois registres dont les deux premiers sont répartis autour d'un petit édifice ionique où est placée Iphigénie. Celle-ci est debout, auprès d'un autel

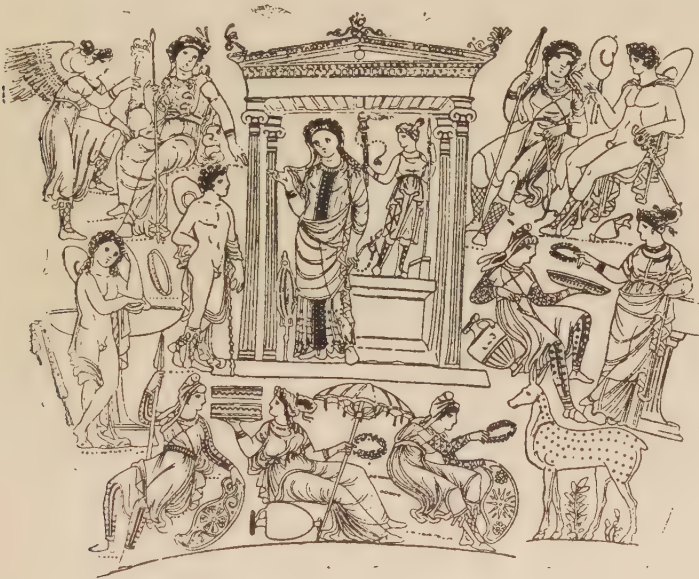


Fig. 113.

qui supporte l'image d'Artémis Taurique avec sa lance et sa torche ⁴. Iphigénie, qui a toujours en main la clef du sanctuaire, incline la tête vers Pylade ⁵. Un peu plus bas, à gauche, Oreste est représenté, les che-

1. Il est coiffé du pilos comme le prisonnier de B, et, comme sur le vase précédent, chaussé d'endromides. Il s'appuie sur deux lances, et il est curieux d'observer qu'Oreste est armé de la même façon. V. *supr.*, p. 382 n. 8.

2. Le démon du lieu (? VOGEL, *o. c.*, p. 73). Le dessin bizarre qu'on voit derrière Iphigénie semble correspondre à un autel représenté en mauvaise perspective (HUDDILSTON, *o. c.*, p. 132). Certains détails de la peinture ont d'ailleurs paru suspects ; v. REINACH, *l. c.*

3. Musée de l'Ermitage, n° 420. Rep. *Mon. d. Inst.*, VI-VII, 66 = REINACH, *Rép.*, I, 158 et notre fig. 113 ; HUDDILSTON, f. 20 ; cf. VOGEL, *o. c.*, p. 73 sq. ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 133 sq.

4. On voit, à droite de la prêtresse, une cylix à long manche (HUDDILSTON, p. 133).

5. C. Robert Vogel, Huddilston. Il est arrivé qu'on y ait vu, à tort, non pas Pylade

veux dénoués, tristement accoudé à un bassin d'eau lustrale. La ressemblance de cette peinture avec la précédente, et avec celle que nous examinerons bientôt, ne permet pas d'hésiter sur le sujet, encore que l'artiste ait omis toute indication relative au message ¹. Le tableau se complète par plusieurs divinités, Iris ² et Athéna, puis Artémis et Hermès ³. Les trois guerriers scythes qu'on voit plus bas sont peut-être ceux qui ont capturé les prisonniers ; deux de ces guerriers sont engagés avec une partenaire dans une de ces « conversations amoureuses » ⁴ si fréquentes sur les vases peints de l'Italie méridionale ; le troisième tend une couronne de feuillage à un chevreuil qui contribue à l'effet décoratif et rappelle que nous sommes dans un téménos d'Artémis ⁵.



Fig. 114.

F. — Un dernier vase, autrefois à Naples ⁶, représente encore la remise de la lettre, mais sans Oreste ⁷ (fig. 114). Sous un édifice soutenu par quatre colonnes ioniques, Iphigénie est debout, appuyée à la

mais Oreste, et qu'on ait interprété la scène comme représentant la reconnaissance (V. *Annali*, XXXIV, 1862, p. 116 sq.).

1. Comme si Iphigénie se bornait aux recommandations verbales qui, chez le poète, accompagnent la remise de la lettre (v. 769 sq.).

2. Iris (Vogel) ; Niké (Stéphani).

3. En qualité de πομπεύς ? (v. Vogel, o. c., p. 74).

4. STEPHANI, C.—*Rendu*, 1863, p. 159 sq. ; HUDDILSTON, o. c., p. 135.

5. VOGEL, o. c., p. 74.

6. Cratère Barone, ainsi désigné du nom du marchand auquel il appartenait alors. D'après MACCHIORO (a. c., p. 323) ce vase se trouve aujourd'hui à Moscou. *Rep. Bull. arch. ital.* I, pl. 7 ; HUDDILSTON, o. c., I, 21 = notre fig. 114 ; cf VOGEL, o. c., p. 74 sq. ; HUDDILSTON, o. c., p. 135 sq.

7. Sans doute, à cause du manque de place (Vogel, p. 78). C'est à tort, pensons-nous, que MACCHIORO (a. c., p. 321) incline à voir dans ce personnage Oreste. Nous suivons C. ROBERT, a. c., p. 136 et VOGEL, o. c., p. 78.

statue d'Artémis, la clef du temple dans une main, et élevant dans l'autre le message que Pylade désigne d'un geste et va prendre. A droite du temple se montre le groupe divin d'Apollon et d'Artémis.

Ces trois dernières peintures offrent des analogies si frappantes¹ qu'on y a vu, non sans raison, des reproductions plus ou moins fidèles d'un original identique².

L'absence de la figure d'Oreste sur F, et du motif de la lettre sur E, ne saurait créer le moindre doute ni sur la parenté des représentations, ni sur la similitude de la scène. Après l'entretien évoqué sur l'exemplaire C, Iphigénie est allée préparer son message; quand elle revient, Pylade, que son ami a décidé à partir, s'avance pour recevoir la lettre D et F) dont Iphigénie va lui révéler le contenu (E); et c'est ainsi qu'Oreste, qui avait déjà fait abandon de lui-même, va reconnaître sa sœur et se reprendre à espérer³.

Ces peintures de vases n'ont pas seulement l'intérêt de réaliser à nos yeux une des situations les plus pathétiques de la tragédie. Elles nous renseignent, aussi, sur la méthode des décorateurs, en nous montrant qu'ils conservent toujours une certaine liberté à l'égard des sources littéraires, et qu'ils ne se comportent pas, généralement, en illustrateurs minutieux⁴. Ils nous permettent aussi de nous convaincre de l'influence persistante d'Euripide, du fait que ses œuvres ne furent nullement éclipsées par les meilleures productions de ses successeurs. Nous avons déjà cité l'*Iphigénie* de Polyidos, tragédie assez réputée, faut-il croire, si l'on en juge par une double mention d'Aristote dans sa *Poétique*⁵. Aristote précise que, chez cet auteur, la reconnaissance était amenée par une réflexion d'Oreste s'écriant, au moment de mourir, qu'il allait donc être sacrifié comme l'avait été sa sœur⁶. La re-

1. — *Éléments communs aux trois peintures* : a) temple d'Artémis et la déesse à droite; b) Iphigénie *κληδοῦχος* et en costume d'apparat; c) Iphigénie s'entretient avec un jeune homme prêt à partir pour un voyage. — *Éléments communs à deux peintures* : a) sur D et E, un deuxième jeune homme est accoudé à un bassin d'eau lustrale; sur D et F, Iphigénie va remettre un message au voyageur; sur E et F un *ἄγαλμα* d'Artémis est à l'intérieur du petit édifice où se tient la prêtresse; sur E et F, le voyageur a son pétasos rejeté dans le dos; sur D et E le voyageur est chaussé d'endromides.

2. C. ROBERT, *o. c.*, p. 136; VOGEL, *o. c.*, p. 77; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 136.

3. Les trois peintures se réfèrent, évidemment, à un moment antérieur à la reconnaissance, sans quoi l'attitude d'Oreste serait incompréhensible (HUDDILSTON, *o. c.*, p. 137). Si nous admettons que, sur E, Iphigénie révèle le contenu de la lettre, cette peinture serait, chronologiquement, la plus rapprochée du moment de la reconnaissance.

4. VOGEL, *o. c.*, p. 78. Ils représentent Oreste et Pylade armés, ils retranchent tel personnage ou tel détail cependant essentiels.

5. V. NAUCK, p. 781.

6. Peut-être y a-t-il quelque souvenir de ce dénouement dans OVIDE, *Trist.*, IV, 4, 77 sq. : *Et jam constituerat stricto mucrone sacerdos, cinxerat et Graias barbara vitta comas, cum vice sermonis fratrem cognovit, et illi pro nece complexus Iphigenia dedit.* V. cependant les réserves de C. ROBERT, *o. c.*, p. 135, n. 5. Rien ne prouve, d'ailleurs, que, chez Polyidos, Iphigénie se fût disposée à immoler elle-même les victimes. Rappelons que le dénouement de Polyidos est celui de Guimond de la Touche et du libretto de Glück.

connaissance par le moyen de la lettre et des recommandations qui l'accompagnent était donc bien particulière à Euripide, et l'allusion très nette à ce motif sur les vases étudiés plus haut démontre bien qu'on doit les rattacher à l'*Iphigénie* du grand poète ¹.

1. Aussi bien faut-il reconnaître que le dénouement de Polyidos n'était guère susceptible de représentation plastique. — Le rapt de la statue d'Artémis, qui figure assez souvent sur les sarcophages (v. PHILIPPART, *a. c.*, p. 32) est signalé, aussi, par C. ROBERT (*a. c.*, p. 136) et VOGEL (*o. c.*, p. 69, n. 3), sur une amphore de Capoue qui est encore inédite. (Cf. HELBIG, *Bullet. d. Inst.*, 1868, p. 139). Iphigénie s'éloigne, l'idole dans les bras, accompagnée d'Oreste et de Pylade. Mais il n'y a là qu'un rapport très général avec Euripide chez qui la prêtresse fait marcher devant elle les deux jeunes gens qui, de nouveau, ont été enchaînés (v. 1333). On doit être encore plus circonspect avec une peinture qui, d'ailleurs, offre peut-être un souvenir de l'architecture théâtrale (v. ENGELMANN, *Arch. Stud. zu d. Trag.*, p. 14 et *infr.*, p. 563). Il s'agit d'un vase à figures rouges du Musée du Louvre (Rep. LABORDE, *Vases Lamberg*, I, p. 15; REINACH, *Rép.*, II, 166, 2; *Elite Céram.*, III, pl. LXXI). LABORDE (*o. c.*, II, p. 61) et O. JAHN (*Annali*, XX, 1848, p. 212 sq.) y voyaient la scène de reconnaissance, C. ROBERT (*a. c.*, p. 136) l'entretien de la prêtresse avec les captifs devant la statue de la déesse. VOGEL (*o. c.*, p. 70, n. 3) y discerne les préparatifs du rapt de l'idole, mais la scène n'a, d'après lui, rien de commun avec Euripide chez qui, en effet, Oreste et Pylade ne prennent absolument aucune part à l'enlèvement. On pourrait aussi bien penser au rapt du Palladium de Troie avec la complicité d'Hélène ou de Théanô (cf. ENGELMAN, *o. c.*, p. 14).

CHAPITRE XVII

IXION

La plus ancienne version littéraire que nous ayons conservée du mythe ¹ se trouve dans la deuxième *Pythique* de Pindare ² : « On dit que, par l'ordre des dieux, Ixion, roulant partout sur sa roue ailée, répète aux mortels : honorez votre bienfaiteur par le doux tribut de la gratitude ³. Il résulte de ce texte qu'Ixion avait été condamné à tourner indéfiniment dans les airs ⁴, comme l'affirment encore quelques autres témoignages ⁵. Cette conception, qui s'accorde peut-être avec la nature primitive du héros ⁶, paraît avoir été courante à l'époque classique, et c'est plus tard seulement qu'Ixion devint, à côté de Tantale et de Sisyphe, un type des grands criminels châtiés dans les Enfers ⁷.

Pindare nous dit qu'Ixion avait commis un attentat insolent contre Héra, après avoir été favorablement accueilli chez les Cronides ⁸; et la suite du récit montre jusqu'où était allée la bienveillance des dieux et la méchanceté du coupable, puisqu'il était déjà chargé, au moment où les Olympiens le reçurent, d'un crime horrible entre tous : « Ce héros — et non sans y joindre la perfidie — versa, le premier parmi les mortels, le sang de sa race » ⁹.

1. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 749 sq.; HARTUNG, *Eur. rest.*, p. 370 sq.; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 114 sq.; C. SMITH, *Class. Review*, IX, 1895, p. 277 sq.

2. V. 21 sq. La 2^e *Pythique* date des années 477-75 (PUECH, *Pind.*, II, p. 40). Vers la même époque, Phérécyde avait aussi raconté l'histoire d'Ixion (v. WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 547, n. 843).

3. Trad. Puech.

4. PUECH, *Pind.*, II, p. 44, n. 3.

5. Scol. EUR., *Phén.*, 1185; scol. LUC., *D. Deor.*, 6 p. 216-19; cf. PHIL., *Vit. Ap. Thyan.*, VI, 17.

6. Ixion, attaché à une roue ardente (πύρινος ap. scol. *Phén.*, l. c.), a souvent été considéré comme un héros solaire; v. PRELLER, *Gr. Myth.*, II^a p. 13; KLUEGMANN, *Annali*, XLV, 1873, p. 96; BRÉAL, *Le Mythe d'Œdipe*, p. 10. Rapprocher, à ce point de vue, l'image reproduite dans PERROT-CHAPIEZ, II, f. 89, p. 19. Sur les diverses interprétations du nom d'Ixion, v. Weiszäcker ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 1, p. 769-71.

7. Ixion ne figure pas dans la *Nekyia* homérique; ni SOPHOCLE (*Phil.*, 678) ni EURIPIDE (*H. Fur.*, 1285) ne font allusion aux Enfers quand il parlent incidemment du supplice du héros. C'est dans APOLLONIUS DE RHODES, *Arg.*, III, 62, qu'Ixion nous apparaît pour la première fois dans le monde infernal. Cf. DIOD., IV, 69 et HYG., f. 62. Le trait est courant chez les écrivains latins.

8. *Pyth.*, II, 25 sq.

9. *Id.*, 31 sq. Trad. Puech.

Ixion est donc pour Pindare une sorte de Caïn ¹, et il apparaît encore sous ce jour dans un passage des *Euménides* ². Eschyle dit que Zeus purifia lui-même le criminel ³, trait qu'on retrouve chez des écrivains postérieurs, notamment Diodore ⁴, accompagné des détails suivants : Ixion avait promis de magnifiques présents à Deioneus quand il épousa Dia, sa fille. Comme il refusait de s'acquitter, et que son beau-père avait pris ses chevaux en gage, il l'attira dans sa demeure et le fit choir traîtreusement ⁵ dans une fosse pleine de feu. Il fut alors frappé de délire ⁶, et personne, ni homme ni dieu, ne consentait à le purifier d'un tel crime, jusqu'au jour où il obtint la clémence de Zeus ⁷. Les mêmes auteurs mentionnent ensuite l'audacieuse entreprise contre la déesse Héra ; il rappellent, ainsi que le faisait déjà Pindare, comment Ixion déçu n'étreignait qu'une nuée, et la terrible punition qui lui était finalement infligée ⁸.

Eschyle ne s'était pas borné aux allusions des *Euménides* ; il avait traité toute cette histoire dans un cycle dramatique dont faisaient partie ses deux drames des *Perrhaïbides* et d'*Ixion* ⁹. La première de ces tragédies avait pour sujet le différend avec Deioneus ¹⁰, et le meurtre si affreux que, seul, le maître de l'Olympe devait pouvoir l'en purifier ¹¹ ; la seconde exposait le bienfait de Zeus ¹², le nouveau crime d'Ixion, et le châtement du héros doublement perfide envers les hommes et envers les dieux ¹³. Il semble hors de doute qu'Eschyle avait donné cette conclusion morale à son œuvre ¹⁴ ; peut-être, cependant, faisait-il sim-

1. Ἐμφύλιον αἷμα πρῶτιστος... ἐπέμειξε (l. c.) D'après C. SMITH (*Class. Rev.*, IX, 1895, p. 278), le συγγενικὸς φόνος, transgression de la loi fondamentale des tribus primitives, serait l'élément initial de l'histoire d'Ixion ; l'attentat contre Héra résulterait d'une contamination postérieure. Il renvoie sur ce point à TOEFFFER, *Aus der Anomia*, p. 32.

2. *Eum.*, 720 : πρωτοκτόνοισι προστροπαῖς Ἰξίονος, et scol. ad l. c. Cf. scol. *Eum.*, v. 444 et scol. *APOLL. RH.*, III, 62.

3. *Eum.*, 720 et scol.

4. *Diod.*, IV 69 ; cf. scol. *AP. RH.*, III, 62.

5. Οὐκ ἄτερ τέχνας, disait déjà PINDARE, *Pyth.*, II, 32.

6. Ce détail, qui ne figure que dans le scol. d'Apollonius, devait néanmoins appartenir à la légende antérieure ; v. WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 547 et n. 843.

7. *Diod.* et scol. *APOLL. RH.*, l. c. ; scol. *EUR.*, *Phén.*, 1192 ; scol. *LUC.*, *D. Deor.*, 6, p. 216-19 ; scol. *Od.*, XXI, 303.

8. V. aussi, pour cette seconde partie du récit, *HYG.*, f. 62.

9. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 30, 52-53 ; NAUCK, p. 61 et 29 ; WELCKEIN, *Aesch. fragm.*, p. 565 et 515. Eschyle est certainement une des sources des mythographes dont nous avons reproduit les données ; comme Diodore, il faisait d'Ixion le fils d'Antion (v. F. 89).

10. V. F. 184, paroles de Deioneus réclamant l'exécution des promesses d'Ixion.

11. *Inc. fab.* F. 327, rapporté aux *Perrhaïbides* par Hermann. WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 53) et AHRENS (*Aesch. Fragm.*, p. 249) le rattachent à tort à *Ixion*.

12. F. 92 ; F. 93(?) ; cf. *Eum.*, 444 et 720. AHRENS (o. c., p. 248-49) voyait dans le F. 90 un trait relatif à la vie misérable d'Ixion avant le pardon de Zeus, et il rattachait le F. 91 à un passage où le deuxième crime eût été comparé au premier. Il me semble plus juste d'y voir, avec Hermann (cf. WELCKEIN, o. c., p. 517) un rappel fait au téméraire de la toute puissance de Zeus.

13. Le scol. de LUCIEN (l. c.) qualifie Ixion de ἀκόλαστος. Cf. HORACE, *ad Pis.*, 123 : *Sit Medea jerox, Io vaga, flebilis Ino, perfidus Ixion...*

14. Nous nous séparons sur ce point de VOGEL, o. c., p. 115.

plement annoncer ou décrire le supplice et ne le représentait-il pas d'une façon aussi saisissante que le fit Euripide, quand il reprit la matière après lui ¹.

Euripide, croit-on, s'était appliqué à dépeindre Ixion sous un jour nouveau en le montrant comme un raisonneur qui faisait, en quelque sorte, la théorie de ses crimes ; ses actes apparaissaient d'autant plus pervers qu'il les ramenait à des principes, et qu'il allait, avec la sophistique la plus téméraire, jusqu'à contester l'existence même du devoir et de la vertu ². Un pareil caractère avait naturellement soulevé bien des critiques, et l'on connaît la réponse qu'Euripide aurait faite, selon Plutarque, à des gens qui lui reprochaient l'impiété et la scélératesse de son héros : « Mais, je ne lui ai pas fait quitter la scène avant de l'avoir attaché à la roue ! » ³

Sans conclure de là, avec Vogel ⁴, que le châtimement d'Ixion devait être particulier au successeur d'Eschyle, et que ce dernier n'avait sans doute pas étendu son drame jusqu'à la punition du coupable, on peut déduire de ce texte qu'Euripide, dans son dénouement, avait représenté cette punition d'une manière particulièrement frappante. Il est très probable qu'à la fin de cette tragédie, jointe par Aristote à *Ajax* comme exemple de tragédies pathétiques ⁵, Ixion était attaché à la roue sous les yeux des spectateurs ⁶, et qu'on le supposait, ensuite, emporté dans l'espace pour y commencer sa course éternelle ⁷.

Le spectacle d'Ixion, fixé à l'instrument de son supplice, devait causer une impression profonde, et l'on est bien tenté de reconnaître

1. Il est douteux que Sophocle ait traité le sujet ; v. WELCKER, *o. c.*, p. 402 et PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 213. On place l'*Ixion* d'Euripide entre les années 410 et 408 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 154).

2. V. WELCKER, *o. c.*, II, p. 750 ; C. SMITH, *o. c.*, p. 280. Si l'on admet, contrairement à plusieurs auteurs (WELCKER, p. 751, HARTUNG, p. 375, WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 720), sur le témoignage de Diogène Laërce, que la tragédie d'Euripide contenait une allusion au naufrage de Protagoras, il faut évidemment interpréter la chose dans le sens de WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 154. On reconnaît en général une maxime d'Ixion dans le F. 426 ; on incline aussi à attribuer à Ixion les deux vers cités par PLUTARQUE, *De aud. poet.*, 3, 18 E, et STOBÉE, *Flor.*, II, 8 ; cf. WELCKER, *l. c.*, NAUCK, p. 838, *Adesp.*, n° 4 ; WECKLEIN, p. 516. Il semble bien que, dans le drame, quelqu'un essayait de ramener Ixion à plus de mesure et de sagesse ; v. F. 424 et 425.

3. PLUT., *De aud. poet.*, 4, 19 E. Sur quelques anecdotes analogues, à propos de *Bellérophon* ou d'*Aiolos*, v. WELCKER, p. 750-51. Voici comment Hartung se représentait (*o. c.*, p. 372 sq.) le dessin de la tragédie : Le prologue était dit par Héra ; ensuite, Ixion faisait part à un confident de son désir coupable et dévoilait toute la noirceur de son âme, le confident soutenant vainement contre lui la cause de la justice et de la piété. On voyait apparaître le fantôme de Héra et bientôt Ixion pouvait se vanter d'avoir satisfait sa passion. Hermès jouait un rôle dans la scène finale où Ixion, une fois attaché à la roue, était emporté par la tempête au milieu des éclats du tonnerre et de la foudre.

4. *O. c.*, p. 115.

5. *Poët.*, XVIII, 2.

6. V. sur ce point WELCKER, p. 752 ; HARTUNG, p. 374. WAGNER (*o. c.*, p. 720) pense à un récit d'Hermès qui aurait conduit Ixion aux Enfers. Mais, comme on l'a vu (*supra*, p. 389 n. 7), la conception d'Ixion aux Enfers semble étrangère aux poètes de l'âge classique et archaïque.

7. Cf. HARTUNG, *l. c.*

l'influence d'Euripide sur deux des représentations du mythe. Trois peintures de vase nous montrent le châtiment du coupable, mais d'une façon très différente.

A. — Sur la première, de fort beau style, qui orne un canthare de Nola, du British Museum (fig. 115),¹ Ixion, solidement maintenu par Arès et par Hermès, est debout devant Héra qui siège sur son trône, tandis que l'industrielle Athèna s'approche avec une roue ailée dont la destination ne peut faire le moindre doute. L'autre côté du vase offre un sujet passablement énigmatique², où M. C. Smith voudrait reconnaître l'histoire d'Ixion tuant un de ses parents, et chassé par le prêtre d'Apollon de l'autel où il espérait trouver un asile³. Le canthare du British Museum rappellerait donc les tristes exploits du héros tels, à peu près, que les représentait Eschyle, et M. Smith serait assez enclin à admettre un rapport entre ces peintures et l'œuvre du poète⁴.



Fig. 115.

Nous ne croyons pas qu'il y ait le moindre fondement dans l'interprétation donnée par M. Smith du deuxième sujet figuré sur le canthare⁵, mais rien ne s'opposerait radicalement à ce que l'on rattachât

1. *Cat.*, III, E 155. Peinture du style d'Epigénès, v. HARTWIG, *Meistersch.*, p. 474, n. 1. Rep. R. ROCHETTE, *Mon. In.*, pl. XL; PANOFKA, *Cab. Pourtalès*, pl. VII; *Class. Rev.*, IX, 1895, p. 277, f. b = notre fig. 115. Cette peinture est mentionnée, mais non représentée, dans le *Répertoire* de S. REINACH, I, p. 429, 1. Les anciens interprètes voyaient à tort dans cette représentation Oreste devant Iphigénie ou devant Diké; c'est Klügmann, qui, le premier a reconnu le véritable sujet; v. KLEIN, *Arch. Zeit.*, XXXVIII, 1880, p. 189 et C. SMITH, *a. c.*, p. 277 sq.

2. On a pensé tour à tour, et sans grand fondement, au meurtre de Néoptolème par Oreste et à la mort de Laocoön. V. plus haut le chapitre relatif au *Laocoön* de Sophocle.

3. Le serpent qui mord à l'épaule le personnage réfugié sur l'autel symboliserait l'Erinyes du mort. Cette explication fût-elle admissible, la thèse de M. Smith soulève d'autres difficultés : le personnage de droite lance-t-il une pierre afin de chasser un suppliant impur ou afin d'atteindre le serpent qui a attaqué le personnage placé sur l'autel ? De plus, l'homme que ce dernier vient de frapper est manifestement le moins âgé et ne saurait donc être, semble-t-il, Deioneus immolé par son gendre. M. Smith pense, il est vrai, que la victime d'Ixion, à l'origine, n'était peut-être pas son beau-père. Toutefois, Deioneus paraît bien avoir joué un rôle chez Eschyle (v. F. 184) et l'on ne comprend guère comment notre auteur en arrive à imaginer une relation entre cette peinture et le poète. Au surplus, il s'agit ici d'un meurtre par le glaive, mais, sur ce point, rien ne prouve que l'histoire de la fosse ardente ait été la version première.

4. *A. c.*, p. 280.

5. V. note 3.

la première image à la tradition d'Eschyle. En tout cas, cette peinture offre au moins l'intérêt de nous montrer de quelle façon un décorateur sensiblement contemporain du poète réalisait la scène du châtimement d'Ixion, et l'on ne peut qu'être frappé des différences de cette réalisation avec celles, postérieures de plus d'un siècle, qu'il nous reste à examiner.

B. — Amphore de Cumes, du Musée de Berlin (fig. 116)¹. Sur cette peinture, d'une riche polychromie, Ixion, complètement nu, est écartelé sur une roue flamboyante. Son visage chevelu et barbu a une expression à la



Fig 116.

fois douloureuse et farouche. Ses chevilles et ses poignets sont liés à la roue par des serpents ; deux autres serpents dont la tête est placée sur chaque épaule du supplicié enlacent le torse et les cuisses ². On voit, au-dessous de la roue, une Erinyes élevant sa torche, et plus haut, encadrant Ixion, deux femmes ailées qui se tournent vers le misérable avec des gestes de surprise et de compassion. Il faut très probablement y reconnaître des personnifications des nuées ³ car il est hors de doute que le décorateur, ainsi que celui du canthare de Londres,

1. FURTWÄENGLER, n° 3023. Rep. *Annali*, XLV, 1873, tav. d'agg. I K = REINACH, *Rép.*, I, 330, 3 et notre fig. 116 ; cf. ROSCHER, *Lex.*, II, 1, f. p. 769-70 et DUCATI, *Storia del. Ceram. Greca*, II, f. 335, 336.

2. Comme l'a fait observer KLUEGMANN (*Annali*, 1873, p. 94), ce détail correspond à la notation virgilienne, *Georg.*, III, 38 et SERV. *ad l.*

3. Opinion de Helbig, ap. KLUEGMANN, *a. c.*, p. 97. Admis aussi par FURTWÄENGLER, *Vasensammlung*, II, p. 841.

a voulu représenter l'action comme se déroulant dans les airs ¹. L'attitude des deux personnages qui occupent le bas du tableau est particulièrement caractéristique à cet égard. Ce sont les ordonnateurs du supplice, Hermès, d'une part, avec son kérykeion ², et, de l'autre côté, Héphaïstos qui tient encore son marteau ³. Tous deux lèvent la tête vers le patient, et Héphaïstos, faisant le geste de l'ἀποσκοπεύων abrite de sa main ses yeux contre la lumière pour mieux suivre le lointain spectacle ⁴.

C. —Grande amphore de Ruvo, du Musée de l'Ermitage ⁵. Sur le col de cette belle amphore, on voit Ixion pieds et poings rivés à une roue dentelée ou ponctuée de petites flammes (fig. 117). A gauche, une Erinys saisit la roue à deux mains, comme pour lui imprimer de l'élan. A



Fig. 117.

droite, un personnage barbu, tenant un marteau, et qui est sans doute Héphaïstos ⁶, puis une figure féminine avec de grandes ailes dorées et un caducée qui représente peut-être Iris venue, de la part de Zeus, pour ordonner le supplice éternel ⁷. A l'extrémité gauche, un dieu, sceptre en main, est assis sur son trône ; c'est probablement Hadès ⁸.

On voit tout de suite le point commun de ces deux dernières représentations et par quel trait remarquable elles se distinguent de la première. Nous n'assistons plus à des préparatifs, et l'artiste ne se borne plus à évoquer un supplice imminent ; le châtimement s'exécute sous

1. V. KLUEGMANN, *a. c.*, p. 97 ; FURTWAENGLER, *o. c.*, p. 840.

2. Cf. HYG., *f. 62*. Hermès est également présent sur une peinture de Pompéi (S. REINACH, *R. P. G. R.*, 194, 1).

3. Les serpents ne prouvent pas qu'Ixion n'ait pas été préalablement rivé à la roue. 4. FURTWAENGLER, *o. c.*, p. 841.

5. *Cat.*, n° 424. Rep. R. ROCHETTE, *Mon. In.*, pl. XLV, 1, *Arch. Zeit.*, II, 1844, pl. XIII = REINACH, *Rép.*, I, 855, 1 et notre fig. 117.

6. Plutôt que Charon ou Eaque.

7. Elle jouerait un rôle analogue à celui d'Hermès sur la peinture précédente et dans la *f. 62* d'Hygin.

8. VOGEL, *o. c.*, p. 115.

nos yeux, et le criminel est déjà fixé dans sa « geôle à quatre rayons »¹. Serait-il téméraire de vouloir retrouver là un souvenir du pathétique dénouement d'Euripide², une influence de l'innovation du poète qui se flattait, on l'a vu, de n'avoir pas laissé quitter le théâtre à son Ixion avant de l'avoir cloué à la roue vengeresse ? Un envoyé céleste comme Hermès³ pouvait très bien venir annoncer que l'heure de l'expiation avait sonné, et nous croirions volontiers qu'Héphaistos était chargé, comme dans le *Prométhée*, d'exécuter la terrible sentence de Zeus⁴.

Nous rattacherions donc ces deux monuments à la tradition euripidéenne, mais, tandis que l'amphore de Cumes est très près, croyons-nous, de la conception du poète, l'amphore de Ruvo semble bien attester le mélange d'une autre version. Fidèle à la donnée classique, le peintre de l'amphore de Cumes, comme celui du canthare de Nola, nous a représenté un Ixion destiné à parcourir sans fin l'espace éthéré. On chercherait vainement une indication en ce sens sur l'amphore de Ruvo, et l'on a bien l'impression d'assister plutôt à une scène infernale analogue à celle de la panse du vase, où est représenté le triste cortège des Danaïdes. Soit par fantaisie personnelle, soit, plus probablement, sous l'influence de quelque œuvre artistique ou littéraire⁵, le décorateur a modifié sur ce point la version qu'Euripide avait héritée de ses devanciers. S'il s'inspire toujours de l'évocation euripidéenne du patient attaché à sa roue, il se représente déjà cette roue tournant comme une meule dans les profondeurs infernales ; d'accord avec les écrivains postérieurs, il fixe dans un coin du sombre Hadès l'effrayant supplice qui se déployait d'abord, en pleine lumière, sur toute la carrière du soleil.

1. PIND., *Pyth.*, II, v. 40-41. Trad. Puech.

2. Notons, pourtant, que VOGEL (*o. c.*, p. 116) nie tout rapport entre la représentation de B et Euripide, et n'admet (p. 114) qu'à titre fort hypothétique une relation entre C et la tragédie.

3. Vase B et HYG., f. 62.

4. V. B et, sans doute, C. Il est vraisemblable que les Nuées de B sont une addition du décorateur ou de son modèle. Quelque détail du poète pouvait, d'ailleurs, avoir suggéré cette personnification. Certains critiques ont pensé que, dans *Alcmène*, Euripide avait véritablement représenté des Hyades (v. *supr.*, p. 247), mais il serait téméraire d'étendre cette hypothèse à l'*Ixion*.

5. Le sujet d'Ixion avait été traité aussi par Callistratos (*C. I. A.*, II, 972, 15) et par Timésithéos. Welcker a voulu mettre le drame de ce dernier en relation avec la 12^e épi-gramme de Cyzique (*Gr. Trag.*, III, p. 1048) mais la théorie est hasardeuse. Wagner estime (*Poet. trag. Fragm.*, p. 144-45) que Timésithéos suivait plutôt Euripide.

CHAPITRE XVIII

MÉDÉE

Cette pièce offre un des cas où se vérifie le mieux l'influence de la tragédie sur l'art grec. Il est possible, certes, que le crime de Médée contre son propre sang ne représente pas une invention originale d'Euripide, qu'on la fasse consister, soit dans le rejet sur l'héroïne d'une culpabilité qui pesait jusqu'alors sur les Corinthiens, soit dans la transformation en drame de la vengeance d'un φόνος ἀκούσιος que Médée commettait d'abord sur ses propres enfants en essayant de les rendre immortels ¹. Cependant, il n'en reste pas moins vrai que le thème de Médée meurtrière de ses fils n'a été répandu par aucune œuvre antérieure à la tragédie d'Euripide ², et ce sera seulement après avoir été mise en valeur par le poète que cette pathétique donnée, qui semble jusque là inconnue aux artistes ³, jouira parmi eux d'une assez notable faveur.

Médée fut représentée en 431, avec *Philoctète*, *Dictys* et les *Moissonneurs* ⁴. Si elle n'obtint que le troisième rang ⁵, elle jouit certainement, dès l'antiquité, d'une grande célébrité. Euripide, qui semble avoir eu quelque prédilection pour la sombre figure de Médée ⁶, a marqué à jamais à l'empreinte de son génie les principaux traits de

1. V. Appendice VI.

2. V. Appendice VII.

3. L'art antérieur, cependant, avait déjà représenté Médée. Ses noces avec Jason figuraient sur le coffret de Cypsélos (PAUS., V, 17, 5). V. aussi le chapitre sur les *Péliades*.

4. V. le 2^e Argument, d'où il ressort que le drame satyrique était perdu dès l'époque alexandrine. Pour *Philoctète*, v. *infr.*, p. 485 sq., et, pour *Dictys*, v. APP., *Bibl.*, II, 4, 1-3. Est-il possible, en s'inspirant des théories de P. GIRARD (*La Trilogie chez Eurip.* ; *Rev. Et. Grecques*, XVII, 1904, p. 149 sq.), « d'apercevoir l'idée maîtresse qui anime et vivifie le tout » ? Verrons-nous dans cette trilogie une série d'études sur la passion de la vengeance ou sur le caractère de la dissimulation ? Selon Dietrich (PAULY-WISSOWA, s. v., *Euripides*), *Médée* n'avait absolument aucun rapport avec les autres pièces de la trilogie.

5. Premier rang : Euphorion ; deuxième : Sophocle (2^e Arg.). Sur une des causes possibles de ce médiocre succès, v. Appendice VI.

6. Déjà évoquée dans les *Péliades*, en 455, et dans l'*Egée*. Pour l'antériorité de l'*Egée* par rapport à *Médée*, v., contrairement à BERGK, *Griech. Litteraturg.*, III p. 503, WILAMOWITZ, *Hermes*, XV, 1880, p. 481 et *Medea*, *Intr.*, p. 17.

son caractère, et l'influence du poète prédomine, malgré les nombreuses reprises de la légende ¹, sur tous les écrivains postérieurs ².

Ce qu'Euripide a exprimé d'une manière particulièrement profonde et émouvante, la suprême hésitation d'un cœur maternel devant le crime ³, avait trouvé, croit-on, une représentation adéquate dans un célèbre tableau de Timomachos ⁴. Les grands épisodes de la tragédie

1. DIODORE DE SICILE (IV, 56,1), relevant la complication de la légende de Médée, la rapporte à la ταραχά des poètes tragiques. Il y a eu, outre la pièce de Néophron (v. *infr.*, Appendice VII), une *Médée* de Dicaïogénès (NAUCK, p. 775 ; WALKER, *Addenda Scenica*, p. 124) de Carcinos (NAUCK, p. 798 ; WALKER, o. c., p. 191 sq., v. *infr.*, p. 419), de Biotos (NAUCK, p. 825 ; WALKER, o. c., p. 263). NAUCK (p. 760) doute d'une *Médée* de Mélanthios (v. là contre, GALLI, *Atti d. R. Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti d. Nap.*, XXIV, 1906, p. 319) et range le fragment cité par ARISTOPHANE, *Paix*, 1013, parmi les *Adesp.* n° 6, tandis que Walker, y voit plutôt (o. c., p. 62) un souvenir de la *Médée* de Néophron. Sur le caractère purement livresque de la *Médée* de Diogène, poète dont on a même contesté l'existence (v. WALKER, o. c., p. 131) v. NAUCK, p. 807. Suidas mentionne une *Médée* d'Euripide le Jeune. Le sujet fut aussi exploité par les comiques tels que Cantharos, Antiphanes, Eubulos ; c'était, peut-être, du vivant même d'Euripide que Strattis avait écrit sa parodie de Μήδεια (v., sur ces diverses œuvres, GALLI, o. c., p. 319 sq.).

2. Ennius s'était inspiré de la *Médée* d'Euripide, non dans sa *Médée* qui, vraisemblablement, correspondait à l'*Egée* (RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 157), mais dans *Medea exul* dont Cicéron a dit (*De fin.*, I, 2, 4) qu'elle était une imitation textuelle du poète grec (RIBBECK, o. c., p. 149 ; v. cependant, à cet égard, les réserves de GALLI, o. c., p. 325 sq.). Ovide avait composé une tragédie de *Médée* qui est perdue ; toutefois, sa XII^e *Héroïde* permet de croire qu'il suivait en grande partie le modèle euripidéen (cf. *Mét.*, VII, 394 sq.). Ce qu'il raconte au VII^e livre des *Métamorphoses* (v. 159-296) sur le rajeunissement d'Aïson et des nourrices de Dionysos prouve même qu'il avait lu avec un soin attentif jusqu'au premier Argument grec de *Médée* (v. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 231, n. 5). C'est d'Euripide encore que procède, au moins en partie, Sénèque, mais, outre quelques changements dans l'intrigue (suppression du rôle d'Egée, Acaste veut punir Jason de la mort de Pélias ; le meurtre est accompli sous les yeux des spectateurs), il a sensiblement modifié les caractères originaux : Jason est beaucoup moins coupable que dans Euripide et l'odieuse de Médée s'en accroît d'autant. C'est une « Ménade sanglante » (v. 849) et ses paroles forcées sont hors de toute vraisemblance (v. 954 sq., 1012 sq.). Sans compter les drames dont nous ne connaissons plus que le titre, comme la *Médée* de Lucain et celle de Curiatius Maternus, il y avait une *Médée*, en grec, de Pompeius Macer qui, si l'on en juge par les quelques vers subistants (NAUCK, p. 831), ne devait pas être sans analogie avec la pièce d'Euripide. V., sur ces questions, GALLI, o. c., p. 325 sq. ; GOEDHART, *De med. mytho ap. ant. scriptores et artifices*, Leyde, 1911, p. 13 sq. K. HEINEMANN, *Die Trag. Gestalten d. Griech. in der Weltlitt.*, II, p. 4 sq. ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 872. Je n'ai pu avoir connaissance de l'étude de T. CARCAPPÀ, *Medea nella lett. latina*, Palerme, 1921. Pour l'influence d'Euripide sur les mythographes, v. *infr.*, p. 419, n. 9.

3. V. 1240 sq.

4. Le contemporain de César (A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 55, n. 2 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, § 896 et 901) ; sur sa *Médée*, v. *Rec. Milliet*, n° 343 ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 135, 198 sq. ; PFUHL, o. c., § 897 et 898. On reconnaît généralement le type de Timomachos dans la belle peinture d'Herculanum (A) où Médée apparaît debout, le glaive encore au fourreau soutenu dans ses mains croisées (v. *Arch. Herm.*, f. 103 ; PFUHL, o. c., f. 660 ; S. REINACH, *R. P. G. R.*, 195, 2), peinture qu'on doit compléter par les deux enfants en train de jouer, comme sur des gemmes (v. PFUHL, o. c., f. 661) plusieurs sarcophages (v. *infr.*, p. 398), et deux peintures de Pompéi, B (*Arch. Herm.*, f. 154 ; S. REINACH, o. c., 195, 7 ; GALLI, o. c., tav. ann., n° 1 ; cf. le fragment de peinture publié *ib.*, n° 2) et C (*Arch. Herm.*, f. 155 = ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Medea*, f. 4 ; S. REINACH, o. c., 195, 4). Ces deux peintures, dont la première montre l'héroïne assise (Galli l'a rattachée, ainsi que le fragment n° 2, à la XII^e *Héroïde*, v. 147 sq., mais sans raison convaincante ; v. *Berl. philol. Wochenschr.*, 1907, 17 p. 517-18) adjoignent le pédagogue à la scène, détail qu'il faut évidemment attribuer à la fantaisie de l'artiste (v. en effet, dans *Médée*, l'indication du v. 1019. Galli pense, o. c., p. 353, que la peinture A et l'original de Timomachos comportaient aussi le pédagogue, ce qui reste fort douteux).

se voient encore sur divers monuments tels que peintures¹, groupes statuaire², sarcophages³, urnes funéraires⁴ terres cuites⁵, gemmes⁶, et ils font, en particulier, le sujet d'intéressantes peintures de vases.

A — Nous devons à la bienveillance de M. Edmond Pottier de pouvoir publier ici (pl. VII) un vase à figures rouges récemment acquis pour les collections du Louvre, et dont la représentation doit, logiquement, se placer en tête des diverses peintures relatives à l'histoire de Médée à Corinthe.

C'est un cratère qui est orné de deux tableaux symétriques : d'un côté, une conversation de quatre éphèbes groupés deux à deux, et, de l'autre, une scène comprenant un nombre égal de figures, mais unies dans une même action où tout fait immédiatement reconnaître un épisode de tragédie. On voit d'abord, à gauche, un roi barbu qui porte le costume traditionnel du théâtre, le manteau aux bords rehaussés de dents de loup, et le chiton à manches également brodé et assujetti, au-dessus de la ceinture, par deux bandes ornementées qui se croisent sur la poitrine. Il tient son sceptre, et tend sa main libre vers une jeune princesse à qui il est en train de parler. Celle-ci, qui est vêtue d'un ample chiton à apotypygmata, est parée d'un collier et d'un haut et riche diadème. Elle ne regarde pas son interlocuteur et paraît songeuse, comme si elle hésitait à accepter les objets qu'apporte un troi-

L'idée du jeu des enfants pouvait être suggérée par le début de la tragédie (v. 46 sq.) mais C. Robert fait encore observer avec raison (*Arch. Herm.*, p. 200) qu'au théâtre, les enfants ne devaient pas jouer pendant le monologue de leur mère auquel ils assistaient, d'ailleurs, d'après les données du texte (v. 1040 sq., 1053, 1069 sq.). Plusieurs épigrammes de l'*Anthologie* (XVI, 135 sq.) soulignent l'art avec lequel Timomachos avait traduit la lutte intérieure de Médée *σφῆναι καὶ κτείνειν βουλομένη τέκνα*. Plinie mentionne une *Médée* d'Aristolaos de Sicione (v. *Rec. Milliet*, n° 333), mais il ne s'agissait certainement pas d'un sujet tiré de l'histoire de Médée à Corinthe ; v. A. REINACH, *o. c.*, p. 265, n. 1 ; PFUHL, *o. c.*, § 799.

1. V. la n. précédente. Il faut y joindre la peinture de la frise de la *Casa del Centenario* (*Arch. Herm.*, f. 153) que C. Robert considère (*o. c.*, p. 198) comme dérivant d'une véritable illustration du texte de la tragédie. C'est le moment où le pédagogue ramène les enfants à Médée après l'heureux accomplissement de leur mission auprès de la fille de Créon, v. 1002 sq. Mais le peintre a mêlé, à cette situation, un détail ultérieur, car, pour bien faire ressortir les intentions de Médée, il l'a représentée ayant déjà le glaive à la main. (M. BIEBER, *Theaterwesen*, p. 116, reconnaît là une tradition divergente).

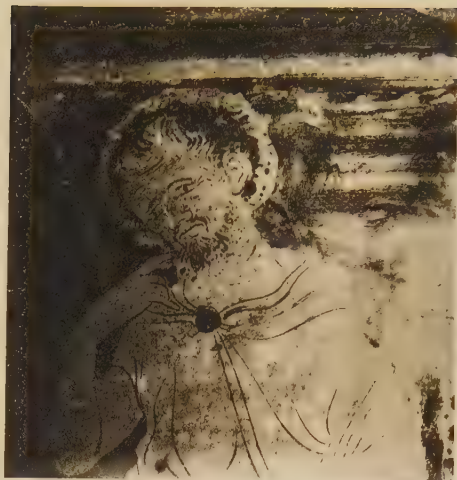
2. V. le groupe du Musée Lapidaire d'Arles (*Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, pl. VIII, 2 = REINACH, *Rép. Stat.*, II, 2, p. 507, n° 8) celui d'Aquincum (REINACH, *o. c.*, III p. 145, n° 5) et de Budapest (REINACH, *o. c.*, II, 2, p. 812, n° 7) V. aussi le fragment de relief publié *Arch. Zeit.*, 1875, pl. VIII, 1. Tous ces monuments représentent l'instant avant le crime, et se rattachent plus ou moins directement à l'original de Timomachos (v. à ce sujet *Berl. Philol. Wochenschr.*, 1907, 17, p. 519).

3. De nombreux sarcophages représentent les épisodes les plus dramatiques de la tragédie (1° les enfants de Médée apportent les présents ; 2° mort de Glaucé ; 3° Médée se prépare à tuer ses fils ; 4° fuite de Médée sur son char. V. C. ROBERT, *D. ant. Sark.-Reliefs*, II, p. 205 sq., pl. LXII — LXV, n° 193-203. Le n° 200 = ROSCHER, *Lex.*, s. v. Medea, f. 2. Cf. HUDDLSTON, *o. c.*, p. 145 ; GALLI, *o. c.*, p. 355 sq. ; GOEDHART, *o. c.*, p. 66 sq.).

4. BRUNN-KOERTE, *Rilievi d. Urne etr.*, II, 1, pl. I, 2.

5. Deux terres cuites, l'une de Naples (n° 20337 ; cf. GALLI, *o. c.*, tav. ann., n° 3), l'autre de Berlin (KEKULE, *D. Terrak. v. Sicil.*, p. 21) représentent Médée sur son char magique.

6. V. GALLI, *o. c.*, p. 364-65.



LES PRÉSENTS DE MÉDÉE
Cratère du Musée du Louvre. Cliché Giraudon.

sième personnage, une jeune esclave qui s'avance, chargée d'un coffret à bijoux et d'un voile. Derrière elle, vient une autre figure caractéristique du théâtre, un pédagogue à l'expression triste et pensive, dont le visage ridé et contourné est particulièrement intéressant pour fixer la date du vase qui appartient, semble-t-il, aux environs de 400¹.

L'interprétation du monument proposée par M. E. Pottier ne saurait faire l'objet du moindre doute : le centre de la composition est occupé par le voile que soulève ostensiblement la servante pour le mettre bien en vedette, et nous avons certainement devant nous la remise à Glaucé² des présents mortels envoyés par sa rivale. En revanche, il est plus délicat de déterminer si l'on doit reconnaître ici un reflet de la *Médée* euripidéenne avec laquelle la peinture du Louvre offre quelques différences, à première vue assez sérieuses. Dans le drame d'Euripide, en effet, les présents de Médée sont remis à Glaucé par les enfants de la magicienne qui sont venus sous la conduite de leur père, et c'est Jason qui insiste auprès de sa fiancée pour qu'elle accepte le cadeau³. Nous retrouvons bien, sur l'image, un prince qui s'entremet auprès de la jeune fille, mais il semble que son extérieur corresponde beaucoup mieux à Créon qu'à Jason. Observons, pourtant, qu'un des monuments qu'on étudiera par la suite⁴ nous montre ce dernier sous les traits d'un homme mûr, et il ne serait d'ailleurs pas impossible que le peintre, désirant évoquer un personnage de marque, lui eût donné l'aspect d'un de ces rois de tragédie qui vont revenir si fréquemment dans la céramique de ce temps. Nous inclinerions cependant vers une explication différente : le décorateur, comme tout porte à le croire, a bien voulu représenter le roi de Corinthe, mais cela ne constitue pas, avec Euripide lui-même, une divergence si grande qu'on pourrait d'abord le penser. Procédant par libre souvenir, il anticipe simplement en faisant apparaître Créon un peu plus tôt que dans le récit du poète, où le père infortuné n'intervient qu'au moment où sa fille est déjà terrassée par le mal⁵. Entre Jason et Créon, il a choisi ce dernier comme étant — aussi bien du point de vue artistique que du point de vue littéraire — la figure la plus expressive de la scène, et, comme il prenait cette scène à son début, au moment où la jeune fille n'avait pas encore accepté les présents mortels, c'est au père qu'il

1. M. Pottier le rapproche de la catégorie étudiée par B. PACE, *Mon. Ant.*, XXVIII, 1923, p. 521 sq. pl. I, II, III. Toutefois, M. Pace est enclin à considérer les monuments qu'il a publiés comme des produits italiotes (p. 576-577), tandis que le cratère du Louvre qui, selon le témoignage du vendeur, provient de Béotie, serait de fabrication attique. Il nous paraît, en outre, un peu antérieur (v. *infr.*, p. 490, n. 1).

2. Je donnerai, pour plus de commodité, à la jeune fille ce nom qu'elle porte chez la plupart des auteurs. On sait qu'Euripide ne lui a attribué aucun nom. V. *infr.*, p. 406.

3. *Méd.*, v. 1149 sq.

4. V. l'exemplaire F.

5. *Méd.*, v. 1204 sq.

a attribué, dans une synthèse facile à comprendre, le rôle et l'insistance qu'Euripide avait, à ce moment, attribués au fiancé.

Nous avons noté que, dans la tragédie d'Euripide, ce sont les fils de Médée qui, accompagnés par Jason, viennent remettre à Glaucé le fatal cadeau de leur mère. Ainsi qu'on le verra par la suite, deux peintures, qui s'inspirent sans aucun doute de la *Médée* de ce poète¹, nous montrent pourtant, au lieu de Jason, le pédagogue auprès des enfants ou même, ces derniers étant omis, le pédagogue tout seul, comme pour rappeler par quelle voie la malheureuse fiancée avait reçu le présent dont elle meurt. Le peintre du vase du Louvre a fait, semble-t-il, une allusion analogue, l'absence des enfants étant, d'ailleurs, assez explicable si l'on réfléchit au caractère symétrique de la décoration, où quatre personnages adultes s'équilibrent de chaque côté. Le pédagogue suggère naturellement l'idée des enfants dont il a la garde, et la présence de la jeune servante ne suppose pas nécessairement que l'artiste ait entendu la substituer dans le rôle qu'Euripide donnait aux fils de Médée ; sans doute était-elle, dans sa pensée, non pas une émissaire de la magicienne, mais une de ces servantes que le poète a justement évoquées autour de la fille de Créon², une simple intermédiaire qui vient de prendre les cadeaux et les présente à sa maîtresse.

Ajoutons que la date du vase peint rend fort improbable que le décorateur ait pu échapper à l'influence d'une production dramatique récente de la valeur de la *Médée* d'Euripide et que, dans un laps de temps si court, il ait pu paraître une autre *Médée* dont le succès eût été assez grand pour introduire de nouvelles données jusque dans le domaine de l'art. C'est donc bien au chef-d'œuvre d'Euripide, interprété avec liberté, qu'il convient de rattacher, selon nous, l'intéressante acquisition du Louvre.

B — Une seconde peinture, qui orne un cratère de Pomarico actuellement au Musée de Naples³, évoque le début de la catastrophe (fig. 118).

Au pied d'un trône richement décoré, une jeune fille accroupie sur le sol essaie d'enlever la couronne et le voile qui parent sa tête. Un vieillard porteur du sceptre royal se précipite à son secours, tandis qu'une femme s'éloigne de l'affreux spectacle en jetant un cri de frayeur ou un appel désespéré. A droite, deux enfants partent sous la conduite d'un pédagogue qui les couvre d'une main protectrice. Au-dessus, une Erinys assise contemple tranquillement la scène.

L'artiste a certainement voulu représenter l'effet pernicieux des

1. V. les exemplaires B et F.

2. *Méd.*, v. 1171 sq.

3. HEYDEMANN, *S. Santangelo*, n° 526. V. représ. dans Rochette, *Choix de Peint.*, p. 263 = notre fig. 118 ; HUDDILSTON, *o. c.*, f. 24.

présents que Médée vient d'envoyer à la fiancée de Jason dans le coffret ouvert devant elle. S'il est inférieur en pittoresque à la description d'Euripide, qui nous montre d'abord Glaucé comme une sorte de torche vivante ¹, il a bien fixé le moment noté par le poète où la malheureuse s'affaisse, vaincue par son mal atroce ² ; il lui a conservé, d'ailleurs, une apparence encore intacte, sans essayer de faire voir, avec le réalisme du tragique, les chairs se détachant des os comme tombent de l'arbre, sous l'action de la flamme, les larmes résineuses du pin ³. Ce sont là divergences inhérentes aux limites et aux conditions mêmes de son art ⁴. On observera en outre que, dans le drame, les enfants se sont éloignés sous la conduite de leur père aussitôt après avoir remis



Fig. 118.

les présents mortels ⁵ ; ici, le décorateur, soucieux à la fois de garnir son tableau et de rendre le sujet immédiatement intelligible, fait assister les innocents messagers à l'agonie de la victime, pour souligner ainsi la cause de son trépas ⁶. On ne saurait trouver dans cette juxtaposition commandée par les lois d'une technique différente, non plus que dans la substitution à Jason du pédagogue que la tragédie montre voué au soin des enfants ⁷, une raison sérieuse pour douter de

1. V. 1191 sq.

2. Πίτνει δ' ἐς οὐδας συμφορᾷ νικωμένη (v. 1195). Cf. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, XIX, 1867, p. 59 sq. ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 167 sq.

3. V. 1200.

4. Un décorateur pouvait-il procéder, en effet, du v. 1196 : πλὴν τῷ τεκόντι κάρτα δυσμαθὲς ἰδεῖν ?

5. V. 1157 sq.

6. Sur l'amphore de Munich (v. *infr.*, p. 405 sq.), les enfants n'assistent pas à cette scène parce que leur mort est figurée en dessous ; ils sont, d'ailleurs, représentés par le pédagogue qui fait la liaison entre le registre médian et le registre inférieur.

7. Au surplus, v. *infr.*, p. 410, n. 12.

l'influence d'Euripide ¹. C'est aussi à l'imagination constructive du céramiste ou de son modèle qu'on attribuera une autre variante, le fait que Créon, sur la peinture, voit sa fille encore vivante, alors que, chez le poète, le vieux monarque ne peut plus qu'embrasser un cadavre ². La femme qui s'élance à gauche ³ est une compagne de la princesse ⁴, une des suivantes qui courent porter la nouvelle de la catastrophe ⁵ et dont les pas précipités font retentir toute la demeure ⁶. Quant à l'Erinys, sa présence est toute naturelle dans ce drame de la vengeance, et point n'est besoin d'aller demander au texte d'Euripide ⁷ la justification d'un trait qui est, d'ailleurs, tellement dans l'esprit des décorateurs italiotes.

C. — Nous arrivons au moment le plus pathétique de la tragédie avec une grande amphore campanienne de la Bibliothèque Nationale ⁸ (fig. 119).

Médée vient de frapper un de ses fils qui gît, tout nu, renversé sur un autel éclaboussé de son sang. L'autre enfant, qui implore la pitié ou appelle au secours, tente vainement de s'enfuir, car sa mère l'a déjà saisi par les cheveux de sa main qui brandit le glaive. A droite et en haut du tableau, on distingue comme au lointain, le buste du vieux pédagogue qui accourt plein d'angoisse.

La plupart des critiques ont reconnu la conformité de cette image avec les données d'Euripide ⁹ : Médée profite d'un instant où ses enfants se trouvent seuls pour accomplir son sinistre projet ¹⁰; sur la peinture comme dans la tragédie, le pédagogue n'assiste pas au meurtre ¹¹,

1. Comme le fait VOGEL, *o. c.*, p. 152. Les objections de GOEDHART (*o. c.*, p. 65) me semblent, elles aussi, dénuées de fondement. Pour cette peinture comme pour les suivantes, GALLI (*o. c.*, p. 342 et 347) n'admet qu'un rapport indirect avec Euripide.

2. V. 1204 sq.

3. Et qui, selon VOGEL, (*l. c.*), est malaisément explicable par Euripide; HEYDEMANN (*l. c.*) y voyait à tort Méropé, l'épouse de Créon.

4. O. JAHN, *l. c.*,

5. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 168. Puisque Créon est déjà présent, c'est, vraisemblablement, la suivante qui court prévenir Jason; cf. v. 1178 sq. Son âge interdit d'y voir la γεραιὰ πρόσπολος du v. 1171.

6. Remarquons déjà, à propos de ce vase, combien une figure de ce genre était nécessaire pour rendre le tumulte et la confusion qui règnent dans le palais et à quel point elle correspond à la notation du poète, v. 1179 sq : ἅπαντα δὲ στέγη πυκνοῖσιν ἐκτόπει δρομήμασιν

7. Cf. HUDDILSTON (*l. c.*) qui renvoie à l'invocation du chœur, v. 1258 sq., où Médée elle-même est qualifiée de sanglante Erinys égarée par des génies vengeurs; id. GALLI, *o. c.*, p. 347.

8. Provenant de Nola. V. DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nat.*, n° 876, f. 126 et pl. XXV; HUDDILSTON, *o. c.*, f. 25 = notre fig. 119.

9. V. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, XIX, 1867, p. 60-61; VOGEL, *o. c.*, p. 79; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 169-70; GOEDHART, *o. c.*, p. 65.

10. Après le monologue de leur mère, les enfants sont rentrés, semble-t-il, par la porte latérale qui représentait la porte de l'appartement de Médée, la porte centrale étant celle des appartements de Créon (v. FRICKENHAUS, *Die altgr. Bühne*, p. 14). Médée rejoignait ses enfants quand elle avait appris du messager la mort de Créon et de sa fille.

11. V. *infr.*, p. 410.

mais l'artiste a imaginé de faire accourir le dévoué serviteur aux cris poussés par les victimes ¹. « Au nom des dieux, s'exclament les enfants chez le poète, venez à notre secours ! Le temps presse, déjà le fer est sur nos têtes ² ! » L'attitude et le geste de l'adolescent qui n'a pas encore succombé correspondent bien à cet appel désespéré. Il est à noter que sur cette peinture, comme sur deux autres qui suivront, la scène du meurtre comporte toujours un autel ; nous avons là un des détails qui paraissent attester l'influence d'un commun modèle et dont nous remettons à plus tard de rechercher l'explication ³. Bornons-nous à



Fig. 119.

remarquer pour l'instant que, de même que le peintre s'inspirait tout à l'heure d'un récit de messenger pour représenter la mort de Glaucé, il évoque maintenant une scène qui ne se déroulait pas réellement sur le théâtre, où n'en arrivait que l'écho lamentable et douloureux.

D. — Une amphore du Musée du Louvre ⁴, trouvée à Cumes, reproduit encore cet épisode (fig. 120). Sur un fond de colonnade, auprès d'un autel surmonté d'un large cippe que couronne une statuette de divinité, on voit Médée tenant par la chevelure son enfant qui cherche en vain à se dégager. Elle l'a déjà frappé à l'aisselle et s'apprête évi-

1. On pourrait prêter au pédagogue les paroles du chœur, v. 1271 sq., 1275 sq.

2. V. 1277 sq.

3. V. *infr.*, p. 441.

4. Salle K. Céramique italote. *Rep. Arch. Zeit.* XIX, 1867, pl. CCXXI III = REINHARDT, *Rép.*, I, 402, 1 ; cf. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, a. c., p. 61. Cette peinture se distingue par la grandeur des figures dont certaines parties sont à peine esquissées. O. Jahn la trouve cependant supérieure, par l'expression des physionomies, à beaucoup d'œuvres de la même époque.

demment à lui porter le dernier coup. Le décorateur a simplifié son sujet en ne représentant que la mort d'une seule victime ¹, mais il n'y a pas à tirer de là une objection bien forte contre la possibilité d'une influence d'Euripide. Nous pouvons, d'ailleurs, laisser provi-

soirement de côté cette question sur laquelle nous devons revenir à propos de la plus intéressante des peintures consacrées à l'histoire de Médée.

E. — Une amphore de Canosa, actuellement au Musée de Naples ², représente la fuite de l'héroïne après le massacre de ses enfants (fig. 121).

Au centre est un char rouge-brun attelé de deux dragons jaunâtres. Médée est debout sur le char qu'elle dirige de la main gauche, et elle élève de sa main droite son voile que gonfle le vent de la course. Sous ses

pieds, à peine visible contre la roue, est le corps d'un de ses fils, tandis que l'autre gît sur le sol, derrière le char. A gauche, un guerrier



Fig. 120.



Fig. 121.

à cheval, sans doute Jason, ³ et deux doryphores poursuivent Médée devant qui est représentée une Erinys, ou plutôt une de ces personifications chères aux céramistes de l'époque, Até, Lyssa, Mania, ou en-

1. La suggestion de GOEDHART (*o. c.*, p. 66) que la figure représentée sur le cippe serait le second enfant réfugié sur l'autel, ne peut être prise en considération.

2. HEYDEMANN, n° 3221. *Rep. Arch., Zeit.*, XIX, 1867, pl. 224, 1 = REINACH, *Rép.*, I, 402, 2 et notre fig. 121 ; cf. *Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 62 sq. ; HUDDILSTON, *o. c.*, f. 26 et p. 171. Les sarcophages représentent de manière tout à fait analogue Médée fuyant sur son char attelé de dragons (v. C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, p. 207 sq., pl. LXII et suiv., n° 194-201).

3. Jason ? se demande VOGEL, *o. c.*, p. 79, n. 1. GOEDHART, *o. c.*, p. 66 et GALLI (*o. c.*, p. 349) reconnaissent Jason dans ce personnage.

core Oistros, pour user d'une dénomination que nous allons rencontrer bientôt ¹. Elle porte une torche dans la main gauche et tend, de l'autre main, un glaive vers la meurtrière. A droite, se retournant sur son cheval au galop, est figurée Séléné, la protectrice des magiciennes ².

Quelques auteurs ³ ont contesté le rapport de cette peinture avec Euripide ⁴ parce que certains des personnages représentés sont étrangers au poète, et parce que Jason, dans la tragédie, ne part nullement à la poursuite de son épouse criminelle. Cependant, le désir de la châtier existe bien chez lui ⁵, encore qu'il soit vite convaincu de son impuissance, et il nous semble que le décorateur, sollicité par des motifs d'atelier ⁶, n'a fait que traduire en acte ce qui restait, ailleurs, une pure velléité. L'adjonction de Séléné et d'un être démoniaque symbolisant le cruel égarement de l'héroïne est une fantaisie du peintre, que guidaient sans doute encore des réminiscences artistiques ⁷, et il n'y a, à notre gré, aucune raison de ne pas rattacher au souvenir d'Euripide le thème principal de Médée sur son char merveilleux. Il est vrai que ce char est traîné par deux dragons, ce qui, à première vue, peut sembler assez étrange pour un attelage que le poète représente comme un don d'Hélios, et l'on s'est encore fondé sur ce détail pour refuser de reconnaître dans cette peinture la tradition euripidéenne ⁸. Nous allons retrouver cette objection à propos du monument qu'il nous reste à examiner, et nous nous convaincrions peut-être alors qu'on doit se garder d'en exagérer la valeur.

F. — La plus importante des représentations de la légende de Médée est celle d'un vase de Canosa, conservé au Musée de Munich ⁹ (pl. VIII). Ce beau spécimen des grandes amphores apuliennes ¹⁰ qui présente de nombreuses analogies avec l'amphore à scènes infernales de

1. Ce personnage, qui porte de hautes chaussures, est vêtu d'un court chiton maintenu par des bandes croisées sur la poitrine et ornée de bossettes jaunes ; il a une large ceinture et une peau de bête est nouée autour de son cou ; on peut discerner encore la disposition d'un nimbe qui entourait sa tête, un trait rouge entre deux traits d'or.

2. V. VOGEL, *l. c.* ; un nimbe coloré, analogue au précédent, entoure sa tête.

3. VOGEL, *l. c.*, et p. 146 sq. ; GOEDHART, *o. c.*, p. 66.

4. Le rapport est admis, au contraire, par O. JAHN et HUDDILSTON, *l. c.*

5. V. 1316.

6. V. des poursuites analogues, REINACH, *Rép.*, I, 100, 1.

7. Comparer, notamment, la Séléné de cette peinture avec celle qui est représentée dans REINACH, *Rép.*, I, c.

8. E. BETHE, *Proleg. zur Gesch. des Theaters im Alt.*, p. 142 sq., p. 150 ; GOEDHART, *o. c.*, p. 66.

9. JAHN, n° 810 ; v. *infr.*, p. 536, n. 6. *Rep. Arch., Zeit.*, V, 1847, pl. III = REINACH, *Rép.*, I, 363, 2 ; ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2510, f. 3 ; FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmal.*, pl. XCX et II, f. 54 ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 130 ; BIEBER, *Theaterwesen*, f. 106. Au revers, scène d'honneurs funèbres rendus à un jeune homme debout sous un naiskos et tenant son cheval par la bride (*Griech. Vasenmal.*, II f. 54) ; sur le col, combat de Grecs et d'Amazones (*Griech. Vasenmal.*, II, f. 53).

10. Hauteur : 1 m. 17 ; pourtour : 1^m 63.

Munich¹, le vase de Darius², celui de Thersite³ ou, encore, des funérailles de Patrocle⁴, offre l'intérêt spécial de grouper les divers épisodes vus jusqu'ici à l'état isolé : mort de Glaucé, massacre des enfants, fuite de la meurtrière, ce sont tous les aspects du terrible dénouement que l'artiste a évoqués à la fois à nos yeux dans un magnifique ensemble décoratif.

La peinture est répartie en trois registres, les deux rangées supérieures se trouvant disposées des deux côtés du petit édifice qui marque le centre du tableau. Ce naïskos, exhaussé sur deux marches, est composé de six colonnes ioniques supportant un toit à fronton surmonté d'acrotères. Dans ce palais en miniature, une jeune fille est affaissée sur un siège ; elle est renversée sur le côté, le bras gauche ballant, tandis qu'elle passe convulsivement le droit derrière sa tête, pour en arracher la couronne qu'elle porte. A gauche, un homme âgé, vêtu d'un riche chiton à manches et à broderies et d'un somptueux manteau, vient au secours de la malheureuse ; d'une main, il essaie de la soutenir, tout en se détournant d'elle comme pour appeler à l'aide, et son autre main levée sur son front dans un geste de désespoir ou de subite angoisse, laisse échapper un sceptre royal. Au-dessus de ces deux personnages, sur la frise du palais, on déchiffre d'un côté, l'inscription ΚΡΕΟΝΤΕΙΑ qu'il faut entendre « la fille de Créon », en suppléant παῖς ou θυγάτηρ⁵ ; de l'autre, la terminaison ΩΝ encore visible autorise, ainsi que l'aspect de la figure correspondante et l'inscription qui précède, la restitution de ΚΡΕΩΝ. A droite, un jeune homme armé d'un glaive, simplement vêtu de la chlamyde, et le pétasos rejeté dans le dos, s'est précipité, lui aussi, au secours de la jeune fille et s'efforce d'enlever la parure de sa tête. Au-dessus est gravé son nom ΙΠΠΟΘΗΣ. Derrière lui, une femme voilée dans son himation se retire à grands pas, tandis qu'à la gauche de Créon, par un mouvement contraire, accourt une autre femme, ΜΕΡΟΠΗ, chez qui tout dénote la frayeur et le désespoir. A gauche encore, et un peu plus bas, comme établissant la liaison avec le registre inférieur⁶, on voit le pédagogue qui s'avance vers le palais et une jeune femme qui s'en éloigne en toute hâte. Devant la

1. *Annali*, IX, 1837, J = REINACH, *Rép.*, I, 258, 4 ; cf. *Griech. Vasenmal.*, pl. X.

2. *Arch. Zeit.*, XV, 1857 pl. CIII = REINACH, *Rép.*, I, 386 ; *Mon. d. Inst.*, IX, 50, 51 = REINACH, *Rép.*, I, 194 ; *Griech. Vasenmal.*, pl. LXXXVIII, et II, f. 40 ; v. *infr.*, p. 526.

3. *Amer. Jour. of Archaeol.*, XII, 1908, pl. XIX ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 213, 214. V. *infr.*, p. 527 sq.

4. *Mon. d. Inst.*, IX, 32, 33 = REINACH, *Rép.*, I, 187 ; *Griech. Vasenmal.*, pl. LXXXIX, et II, f. 41.

5. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 37, n. 43 ; *Griech. Vasenmal.*, II, p. 163 ; HUDDILSTON, o. c., p. 47. Il faut abandonner l'interprétation ancienne : Κρεόντης ἀνέκτορα. Körte, qui voit sur le vase de Munich le reflet d'une Médée postérieure à Euripide, imagine que Κρεόντης était, dans cette pièce, le nom de la fille de Créon (*Berl. philol. Wochenschr.*, 1898, 47, p. 1462.)

6. V. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 160.



MÉDÉE

D'après la Griechische Vasenmalerei.

fille de Créon, dans le champ du vase, on distingue le coffret qui contenait le fatal présent ¹ : il est clair, en effet, que nous assistons ici à la première phase de la vengeance de Médée, dont la partie inférieure de la peinture va nous montrer l'implacable achèvement.

A la gauche du registre du bas, Médée, ΕΜΗΔΙΑ, a saisi par la chevelure un de ses fils qu'elle va percer de son glaive ; c'est en vain que l'enfant, debout sur un autel, implore une aide ou la pitié maternelle ². Cependant, derrière Médée, un satellite écarte l'autre enfant comme pour assurer son salut. Le centre de la zone est occupé par le char magique attelé de deux dragons, et sur lequel se dresse un personnage ³ qui tient à chaque main une torche, et dont les cheveux dénoués sont hérissés de serpents. Au-dessus de sa tête, sur le soubassement du palais, est écrit son nom ΟΙΣΤΡΟΣ, ce qui permet de reconnaître en lui le démon qui aiguillonne, qui incite à la rage, à la frénésie. A droite d'Oistros, Jason, ΙΑΣΩΝ, armé de l'épée et de la lance, se précipite dans la direction de la meurtrière. Il est suivi d'un doryphore qui étend en avant la main droite, soit pour adjurer Médée, soit, plutôt, pour arrêter son maître et le convaincre de l'inutilité de son intervention. Puis, derrière le doryphore et plus haut, en trait d'union avec le registre médian ⁴, on voit un homme âgé portant un beau vêtement royal et une mitre asiatique ; le sceptre sur le bras gauche, il fait de sa main libre un geste qui semble accompagner quelques paroles ⁵. Au-dessus de lui est une inscription : ΕΙΔΟΛΟΝ ΑΗΤΟΥ ⁶.

Quant au registre supérieur de l'amphore, il est, selon l'usage, occupé par les dieux disposés de chaque côté, en deux groupes, entre le palais et une colonne ionique surmontée d'un trépied qui rappelle les ex-voto à Dionysos pour les victoires chorégiques. A gauche, Héraclès est debout, appuyé à sa massue, la peau de lion sur le bras, l'épée au flanc, et muni de son arc et de ses flèches. Il est tourné à droite, vers Athènes, qui est assise dans une attitude pacifique, sans égide, le casque élevé sur la main droite, la lance à sa main gauche et s'appuyant sur son bouclier. Enfin, les Dioscures apparaissent à l'extrémité droite ;

1. Ce coffret figure également sur B, mais, comme le fait observer GOEDHART (*o. c.*, p. 61), il n'en est aucunement question chez Euripide. Le poète ne paraît pas s'être soucié du danger des présents pour les tiers chargés de les porter (v. 950 et 956 ; cf. le vase A). En tout cas, l'addition du coffret est une addition bien naturelle, utile d'ailleurs pour mieux évoquer l'idée d'un présent que l'on vient de recevoir.

2. HUDDILSTON (*o. c.*, p. 149) estime que Médée a placé l'enfant sur l'autel pour l'égorger ; nous croyons plutôt que le malheureux y a cherché un refuge. V. *infr.*, p. 441.

3. On a discuté sur le sexe de ce personnage (O. JAHN, *Arch. Zeit.*, V, 1847 p. 40 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 148) ; c'est vraisemblablement un jeune homme (cf. *Griech. Vasenmal.*, p. 163), encore que, chez les Grecs, le sexe de la personnification ne corresponde pas nécessairement au genre des mots qui la désignent.

4. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 160.

5. V. *Griech. Vasenmal.*, p. 164.

6. Pour d'autres représentations de spectres sur les vases peints, v. R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. XVII-XVIII ; GERHARD, *Auserl. Vasenb.*, III, pl. CXCVIII.

tous deux ont leur lance, et ils portent dans la main gauche un strigile et un aryballe.

On a longuement discuté pour savoir s'il était légitime de rattacher cette œuvre si intéressante à la *Médée* que nous possédons. En effet, tels des personnages représentés ne figurent pas dans la tragédie, et tels autres n'y figurent, dit-on, qu'avec un rôle différent, ou qu'à un moment différent de l'action. Ces deux sortes d'objections, *intrusions* et *irrégularités*, nous fourniront le cadre le plus logique pour examiner les deux thèses en présence : 1^o Influence d'Euripide et attribution de tous les éléments nouveaux ou divergents à la fantaisie de l'artiste. 2^o Improbabilité d'une fantaisie aussi constructive chez de simples décorateurs, et considération de cette peinture comme un reflet d'une *Médée* postérieure au drame d'Euripide et qui eût déjà réalisé la combinaison reproduite sous nos yeux.

Mettons hors de question, tout d'abord, le registre supérieur du vase où l'on ne peut trouver aucun argument décisif. Il s'agit de la *galerie des dieux*, qu'une coutume des céramistes de l'époque fait assister souvent à la tragédie humaine et qui sont, d'ailleurs, en relation plus ou moins étroite avec le sujet représenté. Ici, les divinités semblent avoir été choisies par l'artiste en fonction de l'histoire des Argonautes dont Jason et Médée sont les principaux héros : Athèna a présidé à la construction de la nef Argô ¹, et l'on sait qu'Héraclès et les Dioscures ont tous trois participé à l'entreprise ².

C. Robert ³ et Huddilston ⁴, les partisans déclarés de l'influence d'Euripide, se sont appuyés, avant tout, sur le groupe central de l'amphore qui s'accorde bien, en effet, avec le récit de la mort de Glaucé ⁵. La jeune fille, qui vient de recevoir les présents de Médée, ne résiste pas au plaisir d'en contempler tout de suite l'effet ; elle s'enveloppe des voiles précieux et, sur sa chevelure, elle dispose la couronne d'or, souriant à son image que lui renvoie le brillant miroir ; puis, heureuse de sa beauté et de sa parure, elle se promène dans l'appartement quand, soudain, le terrible drame éclate : elle change de couleur, tout son corps tremble, et c'est à peine si elle a la force de rejoindre le siège qui l'empêche de tomber sur le sol :

καὶ μόλις φθάνει
θρόνοισιν ἐμπεσοῦσα μὴ χαμαὶ πεσεῖν ⁶

1. AP. RH., I, 108 sq. ; APD., *Bibl.*, I, 9, 16 ; HYG., *f.* 14.

2. AP. RH., I, 122 et 341 ; HYG., *f.* 14 ; DIOD., IV, 53, 4 ; il y a, d'ailleurs, un autre lien entre Héraclès et Médée : Diodore nous apprend, en effet (IV, 54, 6 et 55, 4), qu'après le meurtre de ses fils, Médée se réfugia à Thèbes où elle guérit de sa folie Héraclès qui, notons-le, avait lui aussi tué ses propres enfants (v. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 40, n. 2). Pour les Dioscures Argonautes, v. AP. RH., I, 146 sq. ; cf. PAUS., I, 18, 1 = *Rec. Milliet*, N° 118 : les Argonautes étaient représentés dans l'*Anakeion* sanctuaire des Dioscures.

3. *Bild u. Lied*, p. 37 sq. ; *Arch. Herm.*, p. 160 sq.

4. *Greek Tragedy*, p. 150 sq. ; GALLI (*o. c.*, p. 342 sq.) s'est rangé également à cette manière de voir.

5. V. 1156 sq. ; cf. *supr.*, p. 399, n. 2.

6. V. 1169 sq. Ensuite, dans un suprême effort, la victime se lèvera de nouveau,

On a soutenu ¹ que la position de la jeune fille correspondait mal à ces deux vers, mais, outre que la question est fort discutable ², n'oublions pas que l'artiste doit se plier aux convenances techniques, et qu'il lui fallait, autant que possible, montrer son héroïne de face. L'idée fondamentale de la représentation, sinon ses modalités ³, dérive bien, semble-t-il, du poète, le peintre ayant habilement choisi l'instant où le mal fait sentir sa première atteinte et où il était le plus naturel de montrer encore la victime dans sa beauté, avant qu'elle ne devînt un objet d'horreur sous la profonde morsure du poison ⁴.

Nous ne saurions accorder plus d'importance à un autre argument invoqué pour contester un rapport avec *Médée*. Dans ce drame, a-t-on dit ⁵, le péplos et la couronne envoyés par la magicienne sont également mortels, au lieu que, sur notre peinture, c'est la couronne seule dont on essaie de délivrer la malheureuse. Seule, la couronne serait donc fatale aux yeux du céramiste qui s'inspirerait d'une version posteuripidéenne qu'on retrouve chez Hygin ⁶ et chez Dracontius ⁷, et qui aurait laissé une trace jusque sur les sarcophages. Une telle méthode de discussion, qui suppose les artistes asservis au moindre détail d'un texte, semble franchement inadmissible. Peut-on s'étonner que le peintre ait uniquement fait ressortir le trait le plus significatif, alors surtout qu'il y était invité par Euripide lui-même ? Le poète a particulièrement insisté sur les effets sinistres de la couronne qui enflamme la chevelure de la jeune fille, et, sans mentionner aucune tentative de Glaucé pour déchirer la robe empoisonnée, il la montre secouant sa tête et s'efforçant en vain d'arracher le diadème de son front ⁸. Telle est l'image qui reste dans notre esprit, telle est celle qu'évoque l'artiste, et n'est-il pas naturel au surplus, qu'étant donné le geste de Glaucé et la manière dont elle est placée, avec la tête penchée vers lui, Hippotès, ne cherche, de son côté, qu'à enlever la funeste couronne ?

Comme l'auteur de B, le peintre a représenté la jeune fille avant que la mort n'eût fait son œuvre. Il en résulte que, ici encore, le roi Créon intervient plus tôt que chez Euripide, et qu'il apparaît dans une attitude différente de celle qu'il a chez le poète, où, ne trouvant plus

v. 1190 sq., puis elle tombera à terre, pour ne plus se relever, v. 1195. C'est ce dernier moment que représente le cratère de Pomarico (B).

1. GOEDHART, *o. c.*, p. 58.

2. Au v. 1169, ἐμπεσοῦντι ne prouve pas que Glaucé se fût abattue sur le siège la tête en avant ; les détails du v. 1173 sq. impliquent, semble-t-il, que la face était visible.

3. Il semble, en particulier, que le décorateur a remplacé le simple siège dont parle Euripide (v. 1163, 1170, 1190) par le trône de Créon (V. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 162).

4. C. ROBERT, *l. c.* ; id. sur B, bien que le moment représenté soit ultérieur.

5. E. BETHE, *Prolegomena*, p. 148, n. 6 ; FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmal.*, p. 165. Cf. GALLI (*o. c.*, p. 345) qui, d'ailleurs, n'en tire pas les mêmes conclusions que les deux précédents critiques.

6. HYG., *f.* 25.

7. DRAC., *Carm.* X.

8. V. 1191 s.

qu'un cadavre, il se prosterne pour ne plus se relever sur les misérables restes qu'il embrasse ¹, et auxquels il demeure attaché, par l'effet du venin subtil, comme le lierre au tronc du laurier ². Ici, au contraire, nous voyons Créon debout ³, essayant de soutenir l'infortunée et appelant désespérément au secours, mais cette variante, connexe à la précédente, n'est pas, non plus, de nature à inspirer des doutes sur la possibilité d'une influence du poète ⁴.

Le pédagogue, la jeune femme qui se trouve à sa gauche, et la femme assez âgée placée à droite, derrière Hipпотès, s'expliquent aussi fort bien par la tragédie subsistante. Les deux femmes appartiennent à l'entourage de Glaucé et représentent les servantes qui ont assisté à la catastrophe et qui, se dispersant pour annoncer la fatale nouvelle, font retentir le palais de leurs pas précipités ⁵. On pourrait reconnaître dans le personnage de droite la γεραιὴ πρόσπολος qui a jeté un grand cri en voyant les premiers symptômes de l'affreux mal ⁶; quant à l'autre femme, elle serait une des deux suivantes qui, au dire du messager, sont allées prévenir Jason et Créon ⁷.

Le personnage du pédagogue est donné également par le poète, mais on s'est étonné que le peintre ne l'eût point fait figurer auprès des enfants ⁸. Une telle critique a elle-même de quoi surprendre, car il est clair que, dans le drame, le vieillard n'a pas assisté au meurtre de ses protégés ⁹. Le pédagogue se trouvait donc en quelque sorte disponible, et l'on comprend que le décorateur l'ait choisi pour ménager une liaison entre les deux registres, pour rappeler aussi que c'étaient les enfants de Médée qui avaient apporté à Glaucé les présents dont elle meurt ¹⁰. Ajoutons que s'il n'est pas dit, au cours du récit du messager, que le pédagogue ait assisté à la fin de Glaucé, il était assez naturel de penser que, surpris dans ses occupations domestiques ¹¹ par le bruit et les appels, il s'était dirigé en hâte vers le lieu du tumulte ¹².

1. V. 1205.

2. V. 1213. C'était là, d'ailleurs, pour l'artiste, un groupe difficilement réalisable, sans compter que le monarque debout fait ici le point culminant de l'ensemble, et que sa demi-conversion à gauche relie à souhait les deux parties du tableau.

3. Id. sur les sarcophages; v. C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, p. 207 sq., pl. LXII, sq., nos 194 sq.; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 151.

4. Malgré ce que dit VOGEL, *o. c.*, p. 149.

5. V. 1179.

6. V. 1171 sq.; cf. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, V, 1847, p. 36; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 157; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 38; *Arch. Herm.*, p. 166.

7. V. 1177 sq. C. ROBERT (*Arch. Herm.*, p. 163-64) y reconnaît la suivante qui a ramené Créon et qui, en s'éloignant de nouveau, a tout raconté en quelques mots au pédagogue qui survient. Körte, il est vrai, propose une interprétation toute différente (*Berl. phil. Wochenschr.*, 1898, n° 47, p. 1462) : il voit dans ce personnage une autre fille de Créon.

8. O. JAHN, *o. c.*, p. 36-37.

9. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 159.

10. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 38.

11. V. l'indication des v. 1019-20.

12. Nous suivons ici les suggestions d'HUDDILSTON (*o. c.*, p. 157 sq.) malgré les réserves de GALLI (*o. c.*, p. 346). Il est aussi intéressant que délicat d'étudier l'*envers* du théâtre

Il n'y a donc rien dans ce détail qui soit en contradiction avec les données euripidéennes que l'artiste, au moins jusqu'ici, paraît suivre assez fidèlement.

La zone inférieure du vase représente des événements qui, dans la tragédie, sont postérieurs aux précédents, puisque Médée ne se résout à tuer ses fils qu'après avoir entendu le récit de la mort du roi et de Glaucé ¹. Il n'y a pas lieu de croire, à notre avis, que le peintre ait voulu marquer ici l'unité de temps et que, dans son idée, la magicienne, sûre de l'effet du poison, entreprenait d'achever sa sinistre besogne dès le retour de ses enfants ². C'était une nécessité pour l'artiste de juxtaposer des éléments non simultanés, et c'est à nous d'introduire, d'un registre à l'autre, la notion du successif ³. Plusieurs des personnages du registre du bas sont déjà connus par Euripide, mais, sur ce point encore, les critiques ont pensé relever de grandes irrégularités. Notons d'abord, toutefois, qu'on ne saurait guère considérer comme une différence sérieuse d'avec le poète le fait que le meurtre s'accomplit ici sur un autel, alors que la tragédie ne fournit aucun détail de ce genre. Elle le suggérerait tout au moins par le cri d'une des victimes : « Où fuir les mains de ma mère ? » ⁴ Il était assez naturel d'imaginer que, devant le péril imminent, les malheureux se réfugiaient sur l'autel domestique, dont la violation par Médée accentuait l'horreur de son crime ⁵. Aussi bien cette invention paraît-elle revenir à l'auteur d'une

dans la tragédie grecque. Voici, en ce qui concerne le pédagogue et les enfants, comment se présentent les choses. Rentrés avec le vieillard dans le palais, au v. 105, les enfants ne reparaissent qu'au v. 894, à l'appel de Médée, dans la scène de feinte réconciliation avec Jason. Bientôt, ils partiront avec leur père (v. 1137 et 1158) pour porter le présent fatal. Le pédagogue est-il, lui aussi, sorti du palais au v. 894, et accompagne-t-il, lui aussi, les enfants chez Glaucé ? On l'a nié (v. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 158), et le récit du messager ne contient, en vérité, aucune mention du vieillard. Il faut donc penser que Jason, après la scène des présents, remettait les enfants au pédagogue en l'avertissant de l'heureux résultat de la visite à Glaucé. En effet, c'est le pédagogue qui ramène les enfants à Médée et qui l'informe du succès de la démarche entreprise (v. 1002 sq.). Mais on pourrait croire, aussi, que le pédagogue paraissait avec les enfants au v. 894, et qu'il les accompagnait partout, le messager ayant simplement négligé de faire état, dans son récit, de ce personnage secondaire. Quand Médée a appris du pédagogue le succès de la mission des enfants, elle renvoie le vieillard aux soins domestiques (v. 1019-20) et, gardant ses fils près d'elle, elle prononce son fameux monologue, après quoi elle leur ordonne de rentrer dans le palais (v. 1076 sq.). Après le chant du chœur pendant lequel est advenue la mort de Créon et de sa fille, et pendant lequel le pédagogue, intrigué par le tumulte, s'est dirigé vers le lieu de la catastrophe, Médée est informée par le messager de tout le détail de celle-ci. Elle rentre alors dans son appartement (v. 1250), et, profitant de ce que tout le monde est encore auprès de sa première victime, elle égorge les deux malheureux enfants dont les spectateurs n'entendaient que les cris (v. WEIL, *Sept Trag.*, p. 188, n. à 1271).

1. *Méd.*, 1236 sq.

2. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 162.

3. Voir, d'ailleurs, C. Robert lui-même, *o. c.*, p. 164

4. V. 1273.

5. Cette explication par la fuite de l'enfant vers l'autel où il chercherait refuge a déjà été signalée par DILTHEY, *Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875 p. 64 et n. 10. Il lui en préfère cependant une autre (*o. c.*, p. 65) qu'il met en rapport avec les v. 1053 sq. de la tragédie : Médée immole ses fils à l'autel comme de véritables victimes. Cette manière de voir est encore celle de HUDDILSTON (*o. c.*, p. 149), et l'on peut hésiter entre les

œuvre du grand art dont l'influence se serait exercée sur plusieurs de nos peintures de vases, puisqu'on remarque, nous l'avons vu, la localisation du meurtre sur un autel, ou près d'un autel, sur l'amphore du Cabinet des Médailles et sur celle du Musée du Louvre ¹.

La présence de Jason dans la partie droite du registre a donné lieu à des réserves que nous estimons sans fondement. Chez Euripide, a-t-on fait valoir ², Jason revient en hâte, après la mort de Créon et de sa fille ³, pour protéger ses enfants contre la vengeance des Corinthiens ⁴, et c'est alors seulement, qu'il apprend du chœur le second forfait de Médée ⁵. Il n'a donc pu en être témoin, comme il l'est, au contraire, sur l'image, où il s'élance, pique en main, pour porter secours à son fils. Mais cette divergence ne provient-elle pas uniquement de la nécessité de grouper en un seul tableau des éléments donnés comme successifs ⁶, et pourrait-on y chercher raisonnablement une preuve que le décorateur s'inspirait d'une version selon laquelle Jason assistait au meurtre ? Dans quelle mesure, d'ailleurs, l'artiste entendait-il marquer une véritable simultanéité et suggérer que, dans sa transposition, le père essayait de sauver son enfant ? Ce qui prédominait en lui, n'était-ce pas, plutôt, le souvenir de la scène finale du drame, quand Jason, informé du meurtre qu'il est censé voir ici, se précipite contre la porte verrouillée pour châtier la criminelle ? ⁷ C'est alors que Médée lui apparaît soudain, dédaigneuse et intangible, du haut du char d'Hélios ⁸, et la présence sur la peinture de ce véhicule magique serait susceptible de donner quelque poids à cette opinion ⁹.

Reste à examiner une dernière variante que l'on a considéré comme un indice particulièrement révélateur d'une tradition différente de celle d'Euripide ¹⁰. Tandis que, dans la tragédie, les deux fils de Médée succombent, la peinture ne représente que le meurtre d'une seule victime, si bien que nous retrouverions ici la version divergente recueillie par Diodore d'après qui un des enfants avait échappé au mas-

deux théories. On ne saurait, par contre, admettre l'explication de GOEDHART (*o. c.*, p. 62) qui voit dans ce détail un lointain souvenir du meurtre des enfants par les Corinthiens sur l'autel de Héra Acraia (cf. scol. *Méd.*, v. 264). Les sarcophages localisent le meurtre des enfants dans la palestine (v. Eur., *Méd.*, 46) indiquée sur les n^{os} 194 et 196 par un Hermès barbu (v. C. ROBERT, *o. c.*, II, p. 207 et 210, pl. LXII).

1. On retrouve ce détail de l'autel sur le relief publié par DILTHEY, *Arch. Zeit.*, a. c., pl. VIII, 1 et p. 64.

2. VOGEL, *o. c.*, p. 150.

3. Il a été appelé auprès de sa fiancée mourante, v. 1178.

4. V. 1301 sq.

5. V. 1306 sq.

6. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 165.

7. V. 1314 sq. ; cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 38.

8. V. 1317.

9. Elle se trouve encore fortifiée si l'on voit dans le geste du doryphore, non pas un appel à la clémence de Médée, mais comme il est plus probable, un avertissement à Jason sur l'inutilité d'une tentative de vengeance.

10. V. VOGEL, *o. c.*, p. 149 ; GOEDHART, *o. c.*, p. 62 ; FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech Vasenmal.*, p. 165.

sacre ¹. Mais Diodore, qui donne trois fils à Médée ², précise, en mentionnant le salut de l'un d'eux, que les autres furent tués, en sorte que son témoignage se retourne immédiatement contre ceux qui le produisent ; car, si le décorateur avait suivi cette version avec la docilité quasi servile qu'on lui suppose quand il s'agit de contester l'influence d'Euripide, comment n'aurait-il pas représenté les deux victimes ? En n'attribuant à Médée que deux fils de Jason, le peintre se conforme justement à la tradition euripidéenne ³, et il est légitime de penser que le motif du doryphore protecteur ⁴ ne procède que d'un souci de variété, d'un besoin d'enrichir la décoration, tout en soulignant le danger qui menace également l'autre enfant voué, comme son frère, au glaive maternel. L'immolation des deux infortunés constituait pour les artistes un petit problème de technique qu'ils ont résolu de façon diverse : tantôt, s'en remettant à l'imagination du spectateur, ils évoquent une seule victime (amphore du Louvre) ; tantôt, ils montrent l'une d'elles déjà frappée, et l'autre sur le point de recevoir le coup fatal (amphore du Cabinet des Médailles) ; tantôt enfin, et c'est le cas présent, ils introduisent un témoin qui fait le geste de soustraire un des innocents, pendant que la mère lève son arme contre l'autre, mais cette intervention est, si l'on peut dire, purement décorative, et ne devait correspondre, dans l'esprit du peintre, à aucun résultat effectif. C. Robert a proposé de voir, dans le satellite en question, un souvenir du messenger qui vient raconter à Médée la mort de Créon et de sa fille ⁵ ; les doryphores, en tout cas, formaient le cortège ordinaire des princes et des grands personnages, et l'on ne saurait voir la marque d'une tradition divergente dans l'habile parti qu'un décorateur a tiré d'une *utilité théâtrale* qu'impliquait le rôle de Jason.

Nous n'avons donc, jusqu'à présent, rencontré aucune variante sérieuse entre les données du poète et la décoration de l'amphore. Mais le problème se complique dès qu'on passe à la deuxième catégorie de personnages, à ceux dont Euripide ne nous offre absolument aucun équivalent.

Selon le récit du messenger, Créon seul est intervenu auprès de sa

1. DIOD., IV, 54, 6.

2. IV, 54, 1, : deux aînés jumeaux, Thettalos et Alciménès et un cadet Tisandros. C'est Thettalos qui aurait échappé.

3. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 162 ; GALLI, *o. c.*, p. 346. Ce dernier auteur fait observer avec raison que l'artiste pouvait d'autant mieux représenter l'épisode à sa manière qu'Euripide ne plaçait pas sa scène du meurtre sous les yeux des spectateurs. D'autre part, imaginer à cause de cela, avec F. WEEGE (*Berl. philol. Wochenschr.*, 1907, 17, p. 517) que le décorateur du vase de Munich procédait d'une tragédie où l'on assistait au massacre des enfants, me paraît impliquer une méconnaissance totale des procédés des peintres céramistes qui s'inspirent souvent de ce qui n'était pas réellement montré sur le théâtre.

4. C. Robert, avec un peu d'exagération, a même cru trouver dans la tragédie d'Euripide le germe de ce personnage (v. *Arch. Herm.*, p. 163).

5. V. note précédente.

filles au moment de la catastrophe ¹ ; ici, par contre, nous voyons arriver Méropé, et Hippotès a déjà rejoint la malheureuse qu'il s'efforce de secourir. Par deux fois, Méropé est citée dans l'histoire légendaire de Corinthe, d'abord comme femme de Sisyphe, puis comme femme de Polybe, et il est très possible que l'épouse de Créon ait elle-même porté ce nom ². Quant à Hippotès, Diodore le signale comme le fils de Créon qui essaya, plus tard, d'obtenir satisfaction de Médée en justice ³. On s'accorde donc à reconnaître dans ces figures la mère et le frère de la victime, mais là où la discussion s'engage, c'est quand il s'agit de savoir comment le peintre a été amené à les placer dans son tableau.

Pour les uns, ce sont des *figures complétives*, qu'il a librement empruntées à la tradition, et qu'il a fait intervenir de son propre chef dans le drame de Corinthe, afin de mieux garnir la surface à décorer et de donner plus de richesse et d'intérêt à sa représentation ⁴. À côté du père de Glaucé, il évoque tout naturellement sa mère qui ne devait pas être moins touchée par le malheur de sa fille, et, comme Jason allait apparaître au registre inférieur, il attribue ici à un frère le rôle dans lequel, d'après la tragédie même, nous aurions plutôt attendu le fiancé ⁵. Mais de telles initiatives sont, au gré d'autres interprètes, absolument invraisemblables, et si le décorateur a adjoint ces personnages à ceux d'Euripide, c'est qu'il trouvait cette combinaison déjà opérée dans une œuvre dramatique postérieure à la *Médée* que nous connaissons ⁶.

Le débat s'alimente, d'ailleurs, des deux autres figures nouvelles

1. L'objection a été bien mise en relief par VOGEL, *o. c.*, p. 149 et FURTWÄENGLER-REICHOLD, *o. c.*, p. 165. On ne saurait, par ailleurs, déduire comme probable que l'arrivée de Jason (v. 1177 sq.) et celle du pédagogue, v. *supr.*, p. 410, n. 12.

2. V. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, V, 1847, p. 36 ; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 38, n. 4 ; *Griech. Vasenmal.*, p. 165. D'après HUDDILSTON (*o. c.*, p. 152) même s'il n'y avait aucune donnée positive d'une troisième Méropé, le nom de Sisyphe, cité par deux fois dans *Médée* v. 404 et 1381, était de nature à la suggérer. Millin (cf. O. JAHN, *o. c.*, p. 35) voyait dans Méropé un nom inconnu de la fille de Créon qui eût été représentée trois fois, à trois moments successifs : à gauche, elle se précipite aux premières atteintes du mal ; au centre, elle expire ; à droite, elle descend aux Enfers. Mais les céramistes n'ont pas l'habitude d'évoquer plusieurs fois le même personnage, dans un même tableau, à des moments successifs de l'action. De plus, les trois figures n'accusent pas le même âge, et pourquoi la victime n'aurait-elle pas, dès l'abord, la couronne qui cause son mal et sa perte ? Il y a bien là trois personnages différents, la mère, la fille et la γεραιά πρόσπολος. Galli, de son côté (*o. c.*, p. 343) interprète Méropé comme une ombre assistant à la ruine de sa famille et correspondant à l'ombre d'Aiétés. On a objecté avec raison qu'une ombre ne se mêlerait pas à l'action ; en outre, ne serait-elle pas caractérisée, comme celle d'Aiétés, par le mot εἴδωλον ? Cf. GOEDHART, *o. c.*, p. 61.

3. DIOD., IV, 55, 5.

4. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 37 sq. ; *Arch. Herm.*, p. 159 sq. ; HUDDILSTON, *Greek Tragedy*, p. 152.

5. Notons que, sur plusieurs sarcophages, en effet, Jason assiste à la mort de Glaucé (v. C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, p. 206 sq., pl. LXII sq., nos 194-196 etc.)

6. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, V, 1847, p. 39 ; DILTHEY, *Id.*, XXXIV, 1876, p. 68 sq. ; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 148 sq. ; BETHE, *Prolegomena*, p. 143 et 148, n. 6. FURTWÄENGLER-REICHOLD, *Gr. Vasenmal.*, II, p. 164-65 ; GOEDHART, *De Med. mytho*, p. 57. Cette hypothèse est aussi envisagée par Seeliger ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2512.

que contient encore la peinture, le fantôme d'Aiétès et l'énigmatique Oistros qui se trouve sur le char destiné à emporter Médée.

Selon C. Robert et Huddilston, le fantôme d'Aiétès n'a rien de commun avec les ombres que l'on voyait parfois à la scène, tel l'εἰδωλον de Polydore dans *Hécube*, ou celui de Darius dans les *Perses*. L'histoire de Médée à Corinthe rappelait nécessairement la fable des Argonautes, et ce serait une pure invention de l'artiste que de faire intervenir ici un de ces monarques orientaux dont l'aspect exotique semble avoir été cher aux céramistes de ce temps ¹. La tragédie d'Euripide fait plusieurs fois allusion au père que Médée avait si lamentablement trahi ²; n'était-il pas naturel de supposer qu'il était mort depuis le départ de sa fille ³, et qu'il sortait maintenant du ténébreux royaume pour assister aux effets de son ancienne malédiction ? D'autre part, afin d'indiquer la manière dont échapperait Médée, l'artiste a représenté le char merveilleux, don du soleil, sur lequel l'héroïne apparaissait au dénouement du drame d'Euripide ⁴. Mais le peintre, qui venait de nous faire voir Médée égorgeant ses enfants, ne pouvait guère la montrer, tout à côté, prenant la fuite sur son char ; il a tourné la difficulté en imaginant de donner comme conducteur à ce char une personnification du furieux délire qui animait la meurtrière ⁵. Si la *Médée* d'Euripide n'offre pas la moindre mention d'Oistros, cette personnification est tout à fait dans le goût du poète ⁶ qui a introduit, dans son *Héraclès Mainoménos*, la figure analogue de Lyssa, et qui évoque son arrivée sur son char aérien ⁷.

Cette comparaison, faite par Huddilston ⁸, nous amène à l'exposé des théories contraires, car, puisque Lyssa est un personnage réel dans l'*Héraclès Mainoménos*, pourquoi ne pas croire qu'il en était de même dans l'œuvre littéraire dont s'inspirait le décorateur ?

Pollux mentionne précisément Oistros, à côté de Lyssa, parmi les ἔκσκευα πρόσωπα du drame attique ⁹; ce n'est donc pas la création imaginaire d'un artiste, mais il apparaissait vraiment sur le théâtre

1. V. Darius sur l'amphore des Perses (pl. IX) ; l'un des juges des Enfers et Tantale sur l'amphore de Munich, REINACH, *Rép.*, I, 258, 4.

2. V. 31 sq. ; 166, 483, 502 sq. ; 801.

3. D'après les v. 31 sq. dit C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 40, n. 49 ; cf. *Arch. Herm.*, p. 167.

4. V. 1321 sq.

5. V. KOERTE, *Ueber Personnifikat. psych. Affekte in d. spät. Vasenm.* (1874), p. 41, n. 1 et p. 42. Cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 36 ; *Arch. Herm.*, p. 162-63 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 148. Selon Körte, on peut distinguer, en céramique, le style récent de l'ancien par la présence de divinités au registre supérieur et par les personnifications d'états psychologiques.

6. Le terme se trouve dans *Oreste*, v. 791, où Oreste dit à Pylade : μη θεαί μ' οὔ τρω κατασχῶσιν. Cf., au v. 793, εὐλαδοῦ λυσσῆς μετασχεῖν τῆς ἐμῆς rapprochement qui montre l'affinité qui existe entre Oistros et Lyssa.

7. *Her. M.*, v. 880. Sur ce personnage, V. WILAMOWITZ *Herakles*, I, p. 368 sq. On a supposé, d'après le vase de Munich, que le char de Lyssa était attelé de serpents. V. DOERPFELD-REISCH, *Das Griech. Theater*, p. 222.

8. *O. c.*, p. 163.

9. POLL., IV, 142.

et l'on serait fondé à considérer une *Médée* perdue comme la source commune du peintre et du lexicographe ¹. Si nous lisons, d'autre part, la *Médée* de Dracontius ², nous voyons que le char attelé de dragons obéit aux ordres de la Rage, Furor :

Ire Furor residens tetros simul imperat angues... ³

Cette personnification de Dracontius, n'est-elle pas l'Oistros de l'amphore, placé lui aussi sur le char comme un aurige sinistre ⁴ ? Le versificateur attesterait donc, lui aussi, encore l'existence d'une *Médée* posteuripidéenne à laquelle il aurait également puisé, ce qui est d'autant plus vraisemblable, fait-on observer, que Dracontius marque nettement, dès ses premiers vers, qu'il s'inspire d'œuvres dramatiques ⁵. On a souligné, au surplus, que le char sur lequel se trouve ici Oistros ne correspondait nullement au char en question dans Euripide ; le poète ne le décrit pas, il est vrai, mais le peu qu'il en dit ⁶ suffirait à montrer qu'une assimilation est inacceptable, car un attelage donné par Hélios ne saurait être formé de dragons ⁷.

Les critiques opposés à la théorie de l'influence euripidéenne se sont appuyés, aussi, sur la présence du fantôme d'Aiètès. On objecte que rien, dans la *Médée* conservée, ne permet de supposer que le roi de Colchide était mort ⁸, et qu'il était nécessairement donné pour défunt

1. V. DILTHEY, *Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, p. 71 ; cf. *Griech. Vasenmal.*, II, p. 165.

2. DRAC., *Carm.*, X (DUHN).

3. V. 563.

4. Nous verrons plus loin que, tout en adoptant cette thèse sur la réalité d'Oistros, FURTWAENGLER (*Gr. Vasenmal.*, II, p. 156) a compris autrement la nature de ce personnage.

5. V. 20 sq. Une autre de ses sources est la pantomime.

6. V. 1321.

7. E. BETHE, *Prolegomena* p. 143 sq. Le même auteur a soutenu contre C. Robert que la Médée d'Euripide ne devait pas s'éloigner par la voie des airs sous les yeux des spectateurs. La question ne nous intéresse pas directement, puisqu'il y avait de toute façon (v. le v. 1321) un simulacre de char qui pouvait inspirer le céramiste. Remarquons, cependant, que la théorie de E. Bethe est elle-même fort discutable. Un départ aérien est déjà suggéré par Jason (v. 1297), et la fin de la tragédie s'accorderait particulièrement bien avec une telle réalisation scénique. E. Bethe estime que l'usage de la *μηχανή* dès 431 est très problématique, mais ce point de vue a été combattu par C. Robert qui a repris la question dans un article de l'*Hermes*, XXXI, 1896, p. 567-68, et n. 1 à p. 567. V. aussi DOERPFELD-REISCH, *D. Griech. Theater*, p. 228-29, qui admettent la possibilité d'un emploi de la *μηχανή* pour le départ de la fugitive. En tout cas, l'hypothèse de Bethe que Médée apparaissait tout simplement sur l'eccyclème est radicalement inadmissible. Les scolies aux v. 1317 et 1320 précisent qu'on la voyait ἐπὶ ὑψους, et, si l'on était tenté d'infirmar ce témoignage comme se rattachant à une mise en scène postérieure, de quelle façon expliquer la colère impuissante de Jason, le fait qu'il n'essaie pas d'atteindre le coupable et de ravir le corps de ses enfants, s'il n'y avait pas, entre lui et Médée, une sérieuse différence de niveau ? (Cf. DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 220). Au surplus, Médée aurait dû paraître, semble-t-il, à la porte latérale, celle de son appartement (v. *supr.*, p. 402, n. 10) ; or, cette porte latérale n'avait pas d'eccyclème (v. FRICKENHAUS, *Die altgr. Bühne*, p. 14.) Frickenhaus, d'ailleurs, a émis une opinion nouvelle au sujet de cette dernière scène : il estime (*o. c.*, p. 14) que l'héroïne apparaissait simplement au théologeion.

8. Goedhart soutient même (*o. c.*, p. 63) que les v. 502 sq. impliquent nettement le contraire.

dans la tragédie inspiratrice ¹. Il devait même, croit-on, y être présenté comme directement victime de Jason et de Médée, et l'on a cherché un écho de cette version dans le passage de Diodore où il est mentionné qu'Aiétès fut tué au cours d'un combat engagé contre les ravisseurs de la toison d'or ². De même qu'Oistros, l'ἑξωλον serait vraiment apparu dans la *Médée* postérieure ³, et Furtwängler a essayé de déduire de la présence des deux personnages le caractère qui différenciail l'œuvre nouvelle de la tragédie d'Euripide ⁴. Dans cette dernière, observe-t-il, Médée triomphe, et nous n'y trouvons aucun motif de penser qu'un châtiment quelconque doive jamais l'atteindre ⁵. Obéissant au goût de la foule pour la justice distributive, le successeur d'Euripide aurait donné à sa pièce une conclusion moralisatrice. En venant reprocher à Médée tous ses crimes, Aiétès lui en imposait le sentiment indélébile, et ce fantôme était comme le symbole des remords vengeurs qui ne devaient plus la quitter ⁶. La signification d'Aiétès rejoignait par là celle d'Oistros qui incarnait, selon notre auteur, non pas la folie furieuse de la criminelle, mais l'aiguillon de sa conscience ⁷. L'Oistros qui attend Médée sur son char, c'est le tourment réservé à la meurtrière qui, sans repos ni trêve, va fuir désormais sous cette obsession, comme sous la piquûre d'un taon.

Les divers arguments que nous venons de rapporter sont loin d'être péremptoires. Nous ne saurions, d'abord, reconnaître beaucoup de valeur à celui qu'on a prétendu tirer des dragons attelés au char. Si le texte d'Euripide ne fournit aucun détail de ce genre, l'auteur de la première hypothèse et le scoliaste ⁸ mentionnent également les dragons. Ils s'inspirent, a-t-on répliqué ⁹, d'une tradition scénique postérieure au poète, tradition qui remonterait précisément à cette *Médée* inconnue où le char merveilleux devait être attelé de la sorte, en tant que véhicule d'Oistros. Mais n'est-il pas aussi légitime de supposer que la tradition scénique en question était contemporaine d'Euripide, l'auteur de l'appareil théâtral ayant été guidé par les nombreuses représentations de la légende de Triptolème ¹⁰, alors surtout que le caractère essentiel de Médée, qui est celui d'une magicienne, expliquait, en

1. VOGEL, *o. c.*, p. 151.

2. DIOD., IV, 48 ; cf. DILTHEY, *a. c.*, p. 71-72.

3. O. JAHN, *Arch. Zeit.*, V, 1847, p. 39 ; DILTHEY, *l. c.* ; KOERTE, *a. c.*, p. 1463 ; GOEDHART, *o. c.*, p. 63 ; *Griech. Vasenmal.*, II, p. 166.

4. *Griech. Vasenmal.*, II, p. 165-66.

5. Il y a là quelque exagération, car Médée est touchée au cœur non moins que Jason, et elle souffrira de la mort de ses enfants.

6. Selon KOERTE (*l. c.*), le fantôme d'Aiétès pouvait être chargé du prologue, comme Polydore dans *Hécube*.

7. Furtwängler compare *Œd. R.*, v. 476 sq. ; cf. MASQUERAY, *Soph.*, I, p. 158, n. 1.

8. Au v. 1320.

9. La réplique est de BETHE, *l. c.*

10. V. DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 220, lesquels, d'ailleurs, inclinent plutôt à croire que le char de Médée était représenté selon le type archaïque, simplement avec des ailes au moyeu.

somme, que cette Héliade fût pourvue d'attributs chthoniens ¹. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs ², et en dehors même de toute influence du décor, on pourrait très bien admettre que les peintres de vases ou leurs modèles ont spontanément utilisé, pour le char de Médée, un type déjà créé à propos d'autres personnages mythiques, type dont la fortune s'est longtemps maintenue dans la tradition artistique de l'antiquité.

Remarquons, en outre, que le témoignage de Pollux n'est pas rigoureusement probant : le fait même que l'auteur range Oistros parmi les ἔχσκειν πρόσωπα ne tend-il pas à démontrer que cette personnification était évoquée dans plusieurs drames ? Ce n'est donc pas nécessairement une *Médée* que le lexicographe avait dans l'esprit, non plus que le céramiste ou son modèle, et l'on sait trop, par ailleurs, combien l'art du quatrième siècle était enclin aux abstractions et aux symboles, pour croire que les peintres qui placent à côté de Médée Oistros, Lyssa ou une Erinys avaient eu absolument besoin, en l'occurrence, de quelque stimulant poétique. Il est vrai que la rencontre du décorateur avec Dracontius induit à penser à une source commune, mais cette source n'est pas fatalement d'ordre littéraire, et il ne serait pas déraisonnable de croire que le versificateur avait justement emprunté son détail de *Furor* à la tradition artistique dont relevait aussi le peintre.

Admettons, pourtant, qu'Oistros ait vraiment joué un rôle dans une *Médée* inconnue ; admettons-le, aussi, pour le fantôme d'Aiétés, encore que l'explication déjà signalée de C. Robert nous paraisse pleinement satisfaisante. Nous n'en devons pas moins rejeter l'essentiel même de la thèse précédemment exposée, à savoir que l'amphore de Munich dénote une conception du sujet très différente de celle d'Euripide et qu'elle nous conserve l'image fidèle d'une tragédie perdue, où tous les personnages représentés par l'artiste auraient aussi tenu un emploi.

C'est, en effet, une pure hypothèse de Furtwängler que d'assigner au drame inspirateur de l'amphore de Munich une tendance moralisatrice qui le distinguerait nettement de la *Médée* euripidéenne ³, et nous avons vu, par ailleurs, que bon nombre de détails de la peinture offrent, avec la pièce conservée, un rapport aussi étroit qu'on le peut souhaiter entre deux créations parallèles dans des domaines différents. S'il est certain, d'autre part, que l'histoire de Médée a fourni matière à plusieurs tragédies postérieurement à Euripide, est-il vraisemblable qu'un poète quelconque ait éprouvé le besoin de grouper dans son

1. Le char attelé de serpents est la tradition courante sur tous les monuments qui représentent la fuite de Médée (v. *supr.*, p. 404 n. 2) et dans toute la littérature : v. Ov., *Mét.*, VII, 350 ; Hor., *Ep.*, III, 14 ; Hyg., *f.* 27 ; Apd., *Bibl.* I, 9. 28.

2. V. *supr.*, p. 417, n. 10.

3. V. *supr.*, p. 417.

œuvre tous les membres de la famille de Créon, dont certains auraient fait nécessairement double emploi ¹ ? Ces autres pièces, au surplus, n'ont joui vraisemblablement que d'une popularité restreinte ², et la seule qui paraisse avoir eu de la notoriété, la *Médée* de Carcinus, devait comporter, comme épisode essentiel, le jugement de l'héroïne ³ auquel notre peinture de vase ne fait pas la moindre allusion ; Médée, on le sait, y défendait son innocence, ce qui impliquait, sinon que les enfants demeuraient sains et saufs, du moins qu'ils périssaient d'une manière sensiblement différente de celle qui est mise ici sous nos yeux ⁴.

Par contraste avec ces tragédies plus ou moins obscures, que l'on songe, maintenant, à la gloire de la *Médée* d'Euripide dans le monde ancien. Considérée comme un chef-d'œuvre de la scène attique ⁵, elle dut se répandre en d'innombrables copies dont quelques fragments de papyrus ont restitué des spécimens ⁶, et l'on a toute raison de penser qu'elle se maintint longtemps au répertoire des compagnies d'acteurs ⁷. Comme on l'a noté plus haut, son influence s'est fait sentir sur toute la production littéraire postérieure ⁸, et il est remarquable qu'elle prédomine même chez les mythographes ⁹ pourtant assez enclins, de par nature, à recueillir leur bien de tout côté.

1. V. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 167. Nous attachons moins d'importance à un deuxième argument de C. ROBERT (*ib.*) que la présence d'Hippotès, héritier du trône détruirait les mobiles de la trahison de Jason. Oui, dans la donnée euripidéenne, mais ne pourrait-on pas croire qu'un poète postérieur avait substitué, au motif de l'ambition, celui de l'amour de Jason pour Glaucé ? V. précisément DIODORE, IV, 54.

2. Körte objecte (*Berl. phil. Wochenschr.*, 1898, n° 47, p. 1463) qu'un succès éphémère peut, cependant, avoir été un moment assez vif pour se répercuter dans le domaine de l'art. Ce point de vue est soutenable, mais il est prudent de juger, dans une matière si obscure, d'après les plus grandes probabilités.

3. V. ARIST., *Rhét.*, II, 23, cité par NAUCK, p. 798 ; cf WEIL, *Sept Trag.*, p. 102 n. 2. On a jugé probable, d'après DIODORE, IV, 55, qu'Hippotès figurait dans cette tragédie ; v. Seeliger ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2497.

4. Ce n'est pas, d'ailleurs, qu'on accepte l'hypothèse de M. ROUSSEL (*Rev. Et. anc.*, 1920, p. 165) que Carcinus « exploitait une tradition fort différente de celle qu'a suivie Euripide et se rapprochant peut-être, en certains points, de celle que Pausanias nous a fournie d'après Eumélos » (v. App. VI). Nous ne saurions adhérer à cette opinion avec laquelle le texte d'Aristote (*l. c.*) nous paraît absolument inconciliable. L'auteur propose aussi de considérer cette *Médée* comme antérieure à celle d'Euripide ; elle serait l'œuvre non pas, comme on l'admet généralement, de Carcinus le jeune, poète du début du IV^e siècle, mais de Carcinus l'Ancien qui fit représenter une pièce en 447/6.

5. Le renom de *Médée* est attesté notamment par la parodie de Strattis (v. *supr.*, p. 397, n. 1) et par les utilisations d'ARISTOPHANE, *Thesm.*, 1130, *Gren.*, 1382.

6. V. le papyrus A. Firmin Didot, WEIL, *Mon. Grecs*, 1879 p. 16 sq. ; pap. de Berlin, n° 243, SCHUBART-WILAMOWITZ, *Berl. Klassikert.*, V, 2, p. 97.

7. Une inscription de Tégée mentionne la victoire d'un acteur dans la *Médée* d'Euripide, aux Héraïa d'Argos, à la fin du III^e siècle ; v. PERDRIZET, *Bull. Corr. Hell.*, XXIV, 1900, p. 285. HERZOG (*Philol.*, LX, 1901, p. 442) croit qu'il s'agissait plutôt de l'*Alexandros*, mais la restitution de ce titre semble difficile.

8. V. *supr.*, p. 397, n. 2.

9. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 872. Ces mythographes sont : APOLLODORÉ (*Bibl.*, I, 9, 28) HYGIN (*f.* 25), DIODORE (IV, 54-55). Apollodore est tout à fait conforme à Euripide, sauf que, chez lui, il n'est question que d'un péplos envoyé à Glaucé. Tel est le nom de la jeune fille, les enfants de Médée s'appelant Merméros et Phérès. Les mêmes noms se retrouvent chez Hygin qui est très proche d'Apollodore. Mais, dans sa fable, la couronne

Aussi jugeons-nous absolument impossible qu'un artiste représentant l'histoire de Médée à Corinthe environ un siècle après le drame d'Euripide ¹, au moment où la célébrité de ce dernier atteignait, semble-t-il, son apogée ², ait pu échapper au rayonnement d'une de ses œuvres les plus notoires. Sans exclure, pour notre part, l'hypothèse d'une contamination analogue à celle qui doit s'être produite chez les mythographes, entre le drame euripidéen et tel ou tel trait des drames postérieurs, nous pensons donc, avec C. Robert, que la *Médée* d'Euripide est à la base de la décoration de l'amphore, et nous estimons avec lui ³ que ce serait une grave erreur de méthode que de conclure, de l'introduction d'éléments complétifs, à l'existence d'un modèle littéraire qui eût déjà présenté l'assemblage qui caractérise ce vase peint ⁴.

seule est mortelle, et la catastrophe s'amplifie par l'incendie du palais et la mort de Jason. Ce trait de l'incendie, dérivant de la notion du poison qui consume (cf. *APD.*, l. c. : μετὰ τοῦ βοήθοντος πατρὸς πυρὶ λάβρῳ κατεφλέχθη), semble provenir d'Euripide où la victime flambe comme une torche (1186 sq.) et où Médée avait, d'ailleurs, envisagé l'hypothèse de mettre le feu aux demeures (v. 378). N'oublions pas, non plus, que, dans toute la première partie de la pièce, Médée songe à faire périr Jason (v. 375) et qu'un trépas lamentable lui est prédit au dénouement (v. 1386). Le souvenir d'Euripide est encore sensible chez Diodore, mais les divergences s'accroissent dans son récit romanesque dont la source immédiate est Dionysios Skytobrachion (v. C. ROBERT, l. c.) La mort de Jason et l'incendie du palais se présentent sous un aspect différent du précédent puisque, ici, Jason se suicide, ce qui rappelle une donnée de la *Médée* de Néophron (F. 3) et puisque le feu est communiqué par une racine merveilleuse que Médée va placer elle-même dans le palais. En outre, la magicienne a trois fils, Thettalos, Tisandros et Alciménès et l'un d'eux échappe au massacre. Son forfait accompli, Médée s'enfuit d'abord à Thèbes où elle guérit Héraclès de sa folie. Plus tard, à Athènes, elle sera poursuivie en justice par Hippotès, détail qui pourrait dériver originairement de la *Médée* de Carcinus. Diodore ne mentionne pas plus qu'Hygin la manière dont Médée prend la fuite. On retrouve, au contraire, chez Dracontius le char magique dont parlaient Apollodore et Euripide ; on y retrouve aussi la tradition euripidéenne des deux enfants, que nous avons déjà relevée dans Apollodore et Hygin, et le poème se rapproche encore de la fable 25 par les détails de la couronne qui consume, non seulement Glaucé, mais encore Jason et la demeure royale. Cependant, c'est avec le récit de Diodore que celui de Dracontius offre le plus d'analogies ; chez lui, aussi, Médée se venge elle-même sans user de l'intermédiaire des enfants ; il localise l'histoire, non pas à Corinthe, mais à Thèbes où Diodore faisait d'abord se réfugier Médée, et il se rapproche surtout de l'historien par le caractère qu'il donne à l'héroïne, caractère qui est sensible, d'ailleurs, dans les fables 24 et 27 d'Hygin et qui, tout en attestant une influence de la légende d'Iphigénie, dérive, semble-t-il de la nature primitive de Médée (v. Append. VI). Dracontius présente son héroïne comme une prêtresse de Diane immolant à la déesse tous les étrangers qui abordaient dans son pays. Chez Diodore (IV, 45), Médée, sœur de Circé et fille d'Hécate, à appris de sa mère et de sa sœur la puissance des charmes. Mais, au lieu d'imiter la cruauté de ses parents qui pratiquent la xénoctonie en l'honneur d'Artémis, Médée use de sa science pour sauver les naufragés et les voyageurs qui arrivent en Colchide ; c'est ainsi qu'elle entre en relation avec les Argonautes.

1. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 154.

2. C. ROBERT, *Hermes*, XXXI, 1896, p. 567, note.

3. *Arch. Herm.*, p. 167.

4. S'il fallait penser, avec WATZINGER (*Studien zur unterit. Vasenmal.*, p. 43 sq., Diss. Bonn, 1899) KOERTE (*a. c.*, p. 1463) et WEEGE (*a. c.*, p. 519), que ces grandes amphores apuliennes sont des répliques de tableaux chorégiques votifs, il est clair que l'amphore de Munich ne pourrait se rapporter qu'à une *Médée* perdue, le peintre de l'ex-voto ayant dû précisément s'efforcer de reproduire tous les éléments caractéristiques du drame dont il voulait célébrer le succès. Mais, outre qu'on a signalé plus haut l'in vraisemblance d'une tragédie comprenant tous les personnages figurant sur le vase peint, on verra

En vérité, c'est précisément dans cet assemblage que consiste son originalité, car nous ne croyons pas non plus qu'une telle combinaison eût été déjà effectuée dans un prototype artistique ¹. Sans doute, l'analogie de certains motifs de l'amphore de Munich avec les vases étudiés précédemment ² semble bien dénoter une influence du grand art qui se fait sentir jusque sur les sarcophages relatifs à la même légende ³. Mais la synthèse des divers éléments révèle une appropriation tellement parfaite à la surface à décorer, qu'elle nous paraît être l'œuvre personnelle du céramiste ⁴, et voici comment nous nous représenterions l'élaboration de son curieux tableau.

Soucieux de réaliser un grand ensemble ornemental, le peintre était dans l'obligation, non seulement de rapprocher des motifs ailleurs séparés, mais encore d'ajouter de nouveaux personnages à ceux que fournissait Euripide; aussi montrait-il d'abord la famille royale au complet. S'inspirant de quelque généalogie ou, simplement, d'après le nom d'autres reines de Corinthe ⁵, il appelait la femme de Créon Mèropé, et, si l'on admet qu'Hippotès jouait un rôle dans la *Médée* de Carcinos ⁶, c'est peut-être à cette source dramatique qu'il conviendrait de rapporter l'idée initiale de cette seconde figure complétive. Comme Egée n'apparaît qu'un instant chez Euripide, on comprend que l'artiste, laissant de côté ce personnage épisodique ⁷, l'ait remplacé par le fantôme d'Aiétès, ce qui lui permettait de représenter un de ces monarques orientaux si chers aux céramistes de ce temps : le costume du roi barbare jetait dans l'ensemble une note d'exotisme, et l'évocation d'un père infortuné remémorait les crimes antérieurs de Médée, toute la sombre préface des atrocités qui formaient le sujet du tableau. Enfin, le peintre, qui montrait l'héroïne massacrant ses enfants, devait renoncer à la faire voir, tout à côté, déjà installée sur son char, et il ne lui était guère loisible, non plus, de laisser le véhicule sans occupant; il obviait à ces difficultés au moyen de la figure d'Oistros conçu à la façon d'un aurige, et qui était le digne représentant d'une meurtrière furieuse.

ultérieurement (p. 570 sq.), que la théorie de Watzinger est sujette à des réserves : il est très douteux que les grandes amphores, si elles révèlent l'influence de l'art supérieur, dérivent de tableaux votifs qui eussent affecté la même ordonnance.

1. V. *infr.*, p. 571.

2. V., sur B et F, le coffret qui contenait les présents et la disposition identique du groupe Créon-Glaucé; sur E et F, le char attelé de dragons, Lyssa et Oistros; sur C D F, Médée a saisi par la chevelure l'enfant qu'elle va frapper. Partout, le meurtre s'accomplit près d'un autel ou sur un autel.

3. Les ressemblances portent sur le tableau de la mort de Glaucé et de Médée fuyant sur son char (v. C. ROBERT, *o. c.*, II, p. 205 sq., pl. LXII-LXV, nos 193-201; cf. GALLI, *o. c.*, p. 358 et WEEGE, *a. c.*, p. 519) —

4. V. *infr.*, p. 571.

5. V. *supr.*, p. 414 et n. 2.

6. V. *supr.*, p. 419, n. 3.

7. Et d'un intérêt strictement athénien. L'objection de KOERTE (*Berl. phil. Wo-chenschr.*, 1898, n° 47, p. 1462) qu'Egée aurait dû s'offrir naturellement à l'artiste s'il s'inspirait vraiment d'Euripide ne nous semble pas très pertinente.

Encore que, sur ce point également, la tradition artistique offre sans aucun doute des modèles au peintre, il est possible que l'idée d'Oïstros lui ait été suggérée, comme d'ailleurs celle d'Aiétès, par l'une des pièces perdues consacrées à l'histoire de Médée à Corinthe, l'adjonction de ces deux rôles ne se heurtant pas, du point de vue de la technique dramatique, aux difficultés qu'eût présentées l'adjonction d'Hippotès et de Méropé ¹. Toutefois, ce qui semble le plus probable, dans le cas présent, c'est, d'une part, l'influence des traditions littéraires concernant Médée en Colchide, que le théâtre avait déjà exploitées ², et, d'un autre côté, le souvenir des diverses tragédies où l'on voyait apparaître l'ombre des morts ou des abstractions personnifiées. Et je me demande si, à ce dernier point de vue, l'action prépondérante ne serait pas celle d'Euripide avec son *Héraclès Mainoménos*, dans lequel Lyssa arrive sur son char pour inspirer à Héraclès le sinistre égarement qui lui fera massacrer ses fils. Peut-être le premier germe du motif d'Oïstros réside-t-il dans une association d'idées entre l'acte homicide du héros et celui de la magicienne ³. Tel Lyssa dans l'autre drame, Oïstros est survenu comme l'agent de l'aveuglement fatal qui causera un meurtre impie, mais le char qui l'a peut-être amené, à la façon de Lyssa, est en même temps celui qui assurera la fuite de la criminelle sous la conduite et la protection du démon qui l'a poussée à tuer ses enfants.

1. Sur ce point, v. *supr.*, p. 419. On pourrait, d'ailleurs, se demander si ces deux personnages d'Aiétès et d'Oïstros, au lieu d'appartenir à une *Médée* perdue, n'auraient pas été ajoutés, après coup, à la *Médée* euripidéenne. Les œuvres de grands tragiques ont été parfois remaniées et développées dans le sens du spectacle ; serait-il déraisonnable de se demander si, dès le iv^e siècle, *Médée* n'avait pas été ainsi remise au goût du jour au moyen d'artifices empruntés à d'autres pièces d'Euripide, tels que l'apparition d'une ombre (*Hécube*) et celle d'un démon arrivant sur un char (*Hér. Mainoménos*) ?

2. *Colchidiennes* et *Scythes* de Sophocle (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 15 sq. ; 185 sq.).

3. V. *supr.*, p. 408, n. 2.

CHAPITRE XIX

MÉLÉAGRE

Cette tragédie est une de celles qui font le mieux ressortir l'originalité d'Euripide, qui semble avoir été le premier à illustrer l'amour fatal du héros pour Atalante, la vierge chasserresse ¹. Au neuvième chant de l'*Iliade* ², Phoinix, essayant d'apaiser Achille, lui cite l'exemple de Méléagre : en dépit de son ressentiment contre Althaïa, sa mère, il se laissa toucher par les prières de son épouse, la belle Cléopatre ³, et il repoussa les Curètes de la ville de Calydon. La colère de Méléagre avait été excitée par les imprécations d'Althaïa qui suppliait Hadès et Perséphone de donner la mort à son fils pour venger « le meurtre fraternel » ⁴. Le poète, qui présente l'histoire comme ancienne et déjà connue de tous ⁵, ne s'explique pas davantage, mais il est évident que Méléagre avait tué son oncle ou ses oncles maternels, au cours de la guerre entre Curètes et Etoliens ⁶, dont a parlé Phoinix, guerre née de la dispute au sujet des dépouilles du sanglier de Calydon. Par ailleurs, Homère ne précise point que Méléagre ait succombé dans sa sortie victorieuse. Il importait, pour mieux persuader, d'éviter les mauvais présages, et, même en s'adressant à un brave comme Achille, ce n'eût pas été, de la part de Phoinix, une grande délicatesse oratoire de rappeler ouvertement la fin prématurée du héros dans le combat

1. V. *infr.*, p. 426, n. 3.

2. V. 529 sq.

3. C. ROBERT (*Hermes*, 1922, p. 320) a reconnu une illustration de cet épisode d'Homère sur un vase attique à figures rouges, de la seconde moitié du v^e siècle, publié dans les *Atti dei Lincei*, XIV, pl. XLIX, p. 802 sq.

4. La plupart des éditeurs écrivent, au v. 567, *κασιγνήτοιο φόνοιο*, et il ne s'agirait que d'un seul frère. Quelques uns proposent *κασιγνητοῖο* = *κασιγνητικοῦ, ἀδελφικοῦ* : chez Homère, déjà, Méléagre aurait massacré deux frères d'Althaïa, comme dans la tradition ultérieure. V. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 89, n. 6.

5. V. 524, 527. On admet que l'auteur de la *πρεσβεία* connaissait une épopée antérieure relative à Méléagre, peut-être celle qui est attribuée à Homère, dans ATHÉNÉE, IV, 172 E (v. C. ROBERT, *Stud. zur Ilias*, p. 498 ; Kühnert, ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2592 ; P. GIRARD, *Rev. Et. Gr.*, XV, 1902, p. 283 ; C. ROBERT, *Gr. Held.*, p. 91). Mais on a discuté la question de savoir dans quelle mesure le poète du IX^e chant avait modifié le poème qu'il utilisait, et laquelle était antérieure à l'autre de la *colère de Méléagre* ou de la *colère d'Achille* (v. *infr.*, p. 424, n. 3).

6. Comme, postérieurement, chez BACCHYLIDE, V, 124 sq., et dans le récit d'APOLLODORE (*Bibl.*, I, 8, 3) qui présente, avec celui d'Homère, de si nombreuses analogies (V. GOEDEL, *De poet. Gr. ap. myth. memoria*, p. 50, et FRAZER, *Apollod. Libr.*, I, p. 69, n. 1).

qu'il s'était décidé à livrer ¹. Toutefois, le passage où il est dit qu'une implacable Erinyes écoutait la malédiction d'Althaïa ² laisse bien supposer le trait de la mort dans la bataille ³, trait qui termine le second récit d'Apollodore ⁴ et qui figurait aussi dans un certain nombre de grandes œuvres littéraires ⁵.

Cette histoire d'un drame familial, où l'amour d'Atalante n'est pour rien ⁶, se maintiendra longtemps en Grèce, telle, ou à peu près, que nous la lisons chez Homère, et il ne faudra pas moins, pour l'éclipser, que la romanesque tragédie d'Euripide ⁷.

Jusqu'à ce dernier poète, la seule variation ⁸ que l'on constate réside

1. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 91.

2. V. 571.

3. KUEHNERT, *Rh. Mus.*, XLIX, 1894, p. 57 ; M. CROISSET, *Mél. Weil*, p. 78 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 65. C. Robert croit aussi (*l. c.*) que le trait de la mort au combat figurait dans la légende primitive. Il pense, d'ailleurs, que l'atténuation de ce trait dans l'*Iliade* n'est pas le seul changement fait par Homère pour adapter les données d'une épopée antérieure sur Méléagre aux circonstances de la *πρῆστοις*. Loin de considérer avec plusieurs auteurs et, notamment, P. GIRARD (*Rev. Et. Gr.*, XV, 1902, p. 284), la *colère de Méléagre*, comme le prototype de la *colère d'Achille*, il estime, au contraire, que c'est l'auteur du IX^e chant qui a librement inventé ce détail afin d'établir un parallèle avec l'histoire de son héros.

4. C'est-à-dire *Bibl.*, I, 8, 3, à partir de οἱ δὲ φαννὸν οὐχ οὐτω, expression par laquelle le mythographe oppose la version qu'il va rapporter, celle d'Homère (v. *supr.*, p. 423 et n. 6), et, je crois aussi, de Sophocle (v. *infr.*, p. 425) à la version consignée dans les lignes précédentes, et qui est celle d'Euripide.

5. Dans les *Eées* et la *Minyade* (v. PAUS., X, 31, 3) Méléagre succombait sous les flèches d'Apollon, l'allié divin des Curètes (version qui excluait, d'après C. ROBERT, *o. c.*, p. 92, le trait de la malédiction ou du tison fatal). Selon Kühnert (ap. ROSCHER, *a. c.*, p. 2593), Apollon jouait déjà ce rôle dans l'épopée sur Méléagre dont s'inspirait Homère, *Il.*, ch. IX. Le destin de Méléagre ressemblait singulièrement à celui d'Achille qui mourra, lui aussi, du fait d'Apollon (v. *Il.*, XXI, 278 ; XXII, 359). On peut ajouter, en faveur de la thèse de Kühnert, que l'hostilité entre Apollon et Méléagre est manifestement impliquée dans le récit de Phoinix. La mort de Méléagre au combat devait encore être indiquée dans les *Pleuróniai* de Phrynichos et dans le *Méléagre* de Sophocle. Mais il n'y était plus question des flèches d'Apollon (v. PHRYNICHOS, F. 6). D'après Bacchylide, qui se rattache à la même tradition, le héros, déjà victorieux, tombe soudain inanimé, tandis qu'il dépouillait Clyménos (V, 144 sq.).

6. Ce qui ne veut pas dire, d'ailleurs, qu'Atalante, hypostase d'Artémis (v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 93) n'ait pas figuré, dès une époque très ancienne, parmi les chasseurs de Calydon (v. KUEHNERT, *a. c.*, p. 2592). On la voit sur des peintures archaïques, notamment sur le *Vase François*, et elle était représentée aussi sur le coffret de Cypsélos (PAUS., V, 19, 2).

7. C'est la version d'Euripide qu'ont suivie Accius (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 506) et Ovide (HARTUNG, *Eurip. rest.*, p. 141 ; LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ov.*, p. 150 sq.). Il ne faudrait pourtant pas croire que les autres versions aient complètement disparu ; un sarcophage représente la mort de Méléagre selon les données de Bacchylide ou, plutôt, de quelque imitateur alexandrin de ce poète (v. *Gr. Heldens.*, p. 91, n. 1) ; d'autres sarcophages montrent le héros tué par Apollon (*Id.*, p. 92, n. 1 ; cf. C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, III, 2, p. 275, n^{os} 274, 283-86).

8. Nous ne disons pas *innovation*, car il se peut que le tison fatal, qui se rattache à d'antiques conceptions (v. FRAZER, *Ram. d'or*, II, p. 450 sq.), soit primitif dans la légende du héros étolien (KUEHNERT, *Rh. Mus.*, XLIX, 1894, p. 57-58 et ROSCHER, *a. c.*, p. 2593 sq. ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 88 et 91). Selon Kühnert, l'auteur du IX^e chant de l'*Iliade* aurait trouvé le détail du tison dans le récit épique sur Méléagre qui lui servait de source, et il aurait substitué le thème de la malédiction maternelle comme plus conforme à la noblesse de l'épopée. C. Robert admet que la substitution se trouvait déjà faite dans l'œuvre dont s'inspirait le poète de la *πρῆστοις* ; cette allégation surprend de la part d'un auteur qui suppose que la légende de Méléagre fut modifiée par Homère pour qu'elle correspondît mieux à celle d'Achille (v. *supr.*, n. 3). La malédiction maternelle n'aurait-elle

dans le détail du tison fatal : au lieu de maudire son fils, Althaïa jettera dans le feu la bûche qu'elle avait jadis retirée de l'âtre et soigneusement gardée, sur l'avis des Moires que son enfant périrait lorsque ce bois serait entièrement consumé¹. Eschyle fait allusion à cette très ancienne légende dans les *Choéphores*² ; son prédécesseur Phrynichos l'avait mise en œuvre dans ses *Pleurônïai*³, et on la retrouve encore dans un poème de Bacchylide⁴. Du thème de la malédiction, ou de celui du tison fatal, nous ne savons pas lequel avait adopté Sophocle⁵, mais il paraît certain que, dans l'ensemble, son *Méléagre* se rattachait, comme le récit de Bacchylide, à la tradition homérique⁶. Le chœur de la tragédie était composé des prêtres rappelant ceux que les γέροντες, chez Homère, députent vers Méléagre pour le fléchir⁷. Quand le héros avait succombé dans la lutte⁸, les femmes qui pleuraient sa mort étaient métamorphosées en oiseaux⁹.

Telle fut donc la légende sous sa forme première, caractérisée, à la fois, par la place plus ou moins grande faite à la guerre entre Etoliens

pas été inventée comme l'explication la plus satisfaisante de la grande nouveauté introduite par Homère, selon C. Robert, dans l'histoire de Méléagre : la colère du héros et son abstention du combat ? Ajoutons que M. Croiset a développé, sur ce point obscur, une thèse toute différente (*Mél. Weil*, p. 77 sq.). Pour ce critique, c'est la malédiction qui constitue le trait primitif et proprement épique ; le thème du tison aurait été introduit par les lyriques, par Stésichore sans doute à qui Phrynichos et Bacchylide l'auraient emprunté (v. là contre, GRUPPE, *Burs. Jahresb.*, n° 137, 1908, p. 150).

1. *Apd.*, *Bibl.*, I, 8, 2 ; *Hyg.*, f. 171. Pour les variantes, v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 88, n. 4.

2. V. 604 sq.

3. V. F. 6 ap. NAUCK, p. 721. Les expressions de Pausanias rapportant ce fragment (X, 31, 4) montrent bien qu'il ne s'agissait pas d'une mention incidente, mais que le destin de Méléagre était le sujet de la tragédie (KUEHNERT, *a. c.*, p. 2596). Le drame se déroulait dans Pleurôn assiégé et l'on croit que cette œuvre n'a pas été sans influence sur les *Sept contre Thèbes* (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 92 ; cf. *Id.*, *Hermes*, XXXIV, 1898, p. 153 sq.). C. Robert pense (*Gr. Heldens.*, I, c.), contrairement à M. CROISSET (*Mél. Weil*, p. 76 sq.), que BACCHYLIDE (V, 93 sq.) s'inspirait également de Phrynichos.

4. ΒΑCCH., V, 140 sq.

5. Le plus probable est celui de la malédiction, comme chez Homère et Apollodore, dans son 2^e récit (v. *supr.*, p. 424, v. 4) ; on admet généralement qu'Apollodore, à cet endroit, s'inspirait d'Homère à travers Sophocle ; cf. KUEHNERT, *a. c.*, p. 2597 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 66. Les raisons de douter du rapport entre le mythographe et Sophocle alléguées par C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 91 n. 3) ne me semblent nullement décisives.

6. C'est l'opinion quasi unanime. V. PEARSON, l. c. Il n'était donc nullement question, dans la tragédie de Sophocle non plus, de l'amour de Méléagre par Atalante ; mais, bien entendu, celle-ci pouvait être mentionnée comme ayant pris part à la chasse (v. NAUCK *Inc. f. F.* 1006 = 1111, et PEARSON, l. c.), selon une tradition fort antérieure à Sophocle (v. *supr.*, p. 424, n. 6).

7. *Scol. Il.*, A, IX, 575. WEIL (*J. des Sav.*, 1910, p. 518) attribue le F. 371 = 404 à la parodos. Il n'y a, à propos de ce fragment, aucun compte à tenir de l'opinion de M. MAYER (*De Eur. Mythop.*, p. 77) qui croit que, chez Sophocle, la guerre était tranchée par un combat singulier entre Méléagre et les Thestiades. V. les critiques de KUEHNERT, *a. c.*, p. 2596.

8. Selon ENGELMANN (*Arch. Stud.*, p. 76), la mort du héros était annoncée par une divinité.

9. *Pl.*, *Nat. H.*, XXXVII, 11, 40 ; *Apd.*, *Bibl.*, I, 8, 8, qui ajoute qu'Althaïa et Cléopâtre se pendaient de désespoir. Les oiseaux en question dont les larmes étaient considérées comme la source de l'électron, étaient les μελαχροίνες ou pintades. La légende dérive probablement de leur plumage perlé. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 98, n. 1.

et Curètes, et par l'absence d'un motif proprement passionnel. Mais ce n'est pas sous cet aspect que l'histoire devait jouir de la plus longue popularité. Tandis que l'épisode guerrier était désormais éliminé, un thème nouveau se répandit auquel écrivains et artistes s'attachèrent avec ferveur. Atalante, liée antérieurement à Mélanion ¹, devenait la bien-aimée de Méléagre et la cause du conflit avec les Thestiades. Méléagre, après avoir abattu le sanglier de Calydon, faisait hommage à la chasserresse de la glorieuse dépouille. Les Thestiades indignés la lui arrachaient brutalement, et Méléagre tuait ses oncles pour tirer de cet affront une vengeance qu'il payait aussitôt de sa vie ². On est unanime à attribuer à Euripide le mérite d'avoir créé ou, du moins, illustré le premier cette nouvelle forme légendaire dans sa tragédie de *Méléagre* ³.

Le prologue était dit, sans doute, par Artémis ⁴ qui donnait les ren-

1. V. sur ce point KUEHNERT, *a. c.*, p. 2604 sq.; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 93-94. Mélanion est Arcadien comme Atalante, et c'est de leur union que naquit Parthénopaios (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 94 et 915) dont les mythographes romains feront parfois, plus tard, le fils de Méléagre (C. ROBERT, *o. c.*, p. 915, n. 3). Le vase François nous montre Atalante à côté de Mélanion, et il en était de même sur le coffret de Cypsélos (PAUS., V, 19, 2). Au contraire, la frise de Gjölbaschi et le fronton Est de Tégée présentent, comme Euripide, Atalante associée à Méléagre (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 98 n. 3. Sur le fronton de Tégée, v. DUGAS-BERCHMANS-CLEMMENSEN, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna*, p. 77 sq.) Cependant, le lien d'Atalante avec Mélanion subsistera, même après Euripide, dans toute une partie de la tradition littéraire (v. C. ROBERT, *l. c.*).

2. APD., *Bibl.*, I, 8, 1 à 3 (cette première partie du récit d'Apollodore s'inspire d'Euripide, cf. WILAMOWITZ, *An. Eur.*, p. 155, et non pas, comme la seconde partie, d'Homère et de Sophocle, v. *supr.*, p. 424, n. 4); OV., *Mét.*, VIII, 270-546; HYG., *f.* 174; DION., IV, 34. Cf. SC. AR., *Gren.*, 1238.

3. V. les auteurs cités par PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 65, n. 6. Eschyle avait bien écrit une *Atalante*, mais on estime douteux qu'il y ait été question de l'amour de Méléagre pour l'héroïne (v. KUEHNERT, *a. c.*, p. 2596). Ce thème est-il proprement euripidéen? On serait porté à le croire, mais il est impossible de rien affirmer dans l'ignorance où nous sommes des œuvres des lyriques qui avaient célébré la chasse de Calydon, tels Stésichore dans ses *Συοθήραι* (ATH., III, 95 D), et Cléomènes de Rhégium dans son dithyrambe de *Méléagre* (ATH., IX, 402 A.) D'autre part, il est probable que Phérécyde avait aussi traité la légende en détail (KUEHNERT, *a. c.*, p. 2595). Kühnert est enclin à penser (*id.*, p. 2611 sq.) qu'Atalante avait pris, dans le lyrisme, beaucoup plus d'importance qu'elle n'en avait auparavant, que, peut-être déjà chez Stésichore, elle obtenait les trophées de la chasse qui lui étaient ensuite contestés et qu'un certain lien avait pu être déjà établi à cette occasion, par le poète des *Συοθήραι* entre Atalante et Méléagre. On admet en tout cas, que, dès le milieu du v^e siècle, une peinture de l'école de Polygnote montrait Atalante comme principale héroïne de la chasse de Calydon (v. *infr.*, p. 428, n. 7). La tragédie d'Euripide est antérieure à 415 (WILAMOWITZ, *An. Eur.*, p. 155); elle a servi de modèle à Accius et à Ovide. M. Mayer a conjecturé (*De Eur. Mythop.*, p. 61) que l'*Althaia* du comique Théopompe était une parodie d'Euripide. Des nombreuses tragédies de l'époque alexandrine qui traitaient le même sujet (v. ARIST., *Poét.*, XIII, 3) il ne reste que deux fragments d'Antiphon (NAUCK, p. 792) et de Sosiphanes (NAUCK, p. 819). Ribbeck estime (*Röm. Trag.*, p. 506) que, dans la pièce d'Antiphon, c'était la chasse et la querelle avec Plexippos qui étaient au premier plan.

4. La déesse, dont le ressentiment est la cause première du drame, disait le prologue de cette tragédie comme Aphrodite dans *Hippolyte*, Poseidon dans les *Troyennes* et Dionysos dans les *Bacchantes*. Il n'y a pas lieu, semble-t-il, de s'arrêter à la suggestion d'ENGELMANN (*Arch. Stud.*, p. 77) qui est aussi disposé à admettre, en qualité de *προλογίζων*, le dieu Arès souvent considéré comme le véritable père de Méléagre (v. EUR. AP. PLUT., *Par.*, 26, p. 312 A; APD., *Bibl.*, I, 8, 2; HYG., *f.* 14 et 171). Peut-être l'existence du tison fatal était-elle rappelée dans ce prologue. Hartung y place (*o. c.*, p. 142), à tort croyons-nous, le F 517

seignements nécessaires sur la famille royale ¹, racontait qu'Oineus l'avait négligée dans un sacrifice ², comment elle l'en avait puni en déchaînant le sanglier qu'on s'apprêtait à réduire, et comment elle punirait encore le roi dans la personne de son fils Méléagre, épris pour la fière Atalante ³ d'une passion qui causerait sa perte.

Une fois que le chœur, composé de femmes ⁴, suivantes et amies de la reine Althaia, avait probablement célébré les héros assemblés pour la chasse ⁵, et opposé, peut-être, selon les conceptions traditionnelles, les travaux de l'homme à ceux de la femme ⁶, une discussion éclatait, dont plusieurs fragments nous offrent de précieux vestiges. Ribbeck ⁷ imaginait que le poète avait choisi le moment où Atalante se disposait à rejoindre les chasseurs, pour l'engager dans un vif débat avec Cléopatre : l'épouse de Méléagre déclarait, non sans acrimonie personnelle contre sa rivale, qu'une honnête femme devait rester à son foyer ; l'autre exaltait les bienfaits physiques et moraux de la vie active en pleine lumière, et proclamait avec assurance que si jamais — ce qu'aux dieux ne plût ! — elle se résignait au mariage, elle mettrait au monde des rejetons autrement vigoureux que ne le font les épouses sédentaires ⁸.

Ribbeck admet donc, à l'exemple de ses prédécesseurs ⁹, que, chez Euripide comme chez Homère, Cléopatre était la femme de Méléagre et que, par suite, l'amour dépeint dans le drame était un amour adultère. Mais les plus récents critiques repoussent cette complication ¹⁰ ; ils estiment que le poète tragique avait laissé de côté le personnage de Cléopatre, et que le débat sur l'épouse parfaite s'ouvrait entre Althaia et son fils ¹¹. Méléagre essayait vainement de faire accepter son choix

1. F. 515.

2. F. 516.

3. Atalante, chérie d'Artémis (v. *supr.*, p. 424, n. 6) est rebelle au joug d'Aphrodite, v. F. 530, 4 : Κύπριδος δὲ μίσσημ', Ἀρχὸς Ἀταλάντης. Ce caractère s'est longtemps maintenu dans sa légende (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 94-95) Un des fragments de la tragédie d'Euripide (F. 525), la montre hostile au mariage et elle ne répondait probablement pas à l'amour passionné de Méléagre. Cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 99.

4. C'est ce que WELCKER (*o. c.*, II, p. 753) a conclu du F. 523.

5. V. les listes données par APOLLODORE, OVIDE (*l. c.*) et HYGIN (*f.* 173).

6. WAGNER, *Soph. Fragm.*, p. 746.

7. *Röm. Trag.*, p. 507-508.

8. Βουλόμενος δὲ καὶ ἐξ Ἀταλάντης τεκνοποιήσασθαι, dit Apollodore de Méléagre (*Bibl.*, I, 8, 2). Ribbeck répartit ainsi les fragments : 521 et 522 à Cléopatre, 524 et 525 à Atalante.

9. Welcker, Hartung et Wagner lesquels, d'ailleurs, ne font pas la même attribution des fragments, et ne supposent, ni les uns ni les autres, une discussion de ce genre entre Cléopatre et Atalante.

10. KUEHNERT, *a. c.*, p. 2599 ; ENGELMANN, *o. c.*, p. 78 ; WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 518. Il convient d'observer, pourtant, que Méléagre est représenté comme déjà marié chez Ovide (où l'épouse est citée v. 521) et dans le premier récit d'Apollodore, c'est-à-dire dans deux textes qu'on regarde précisément comme dérivés d'Euripide. Il y aurait sur ce point une contamination avec la version d'Homère et de Sophocle ou, plus probablement, selon ENGELMANN (*l. c.*) avec une version postérieure. Aussi bien la femme de Méléagre n'intervient-elle, chez Ovide, que pour recueillir le dernier soupir du héros.

11. Ribbeck admettait bien, lui aussi, cette discussion entre Althaia et son fils, mais

à sa mère en insistant sur son désir d'une lignée héroïque ¹, et il se produisait, à cette occasion, un premier choc entre les deux caractères dont le conflit, en s'exaspérant, devait amener l'issue dramatique. Il est probable qu'Atalante assistait au moins à une partie du débat, et même qu'elle y intervenait ². Engelmann, qui a contesté la chose pour une raison qui ne nous paraît guère acceptable ³, doit supposer, entre Althaia et Atalante, une scène séparée de discussion qu'il place après le récit de la chasse ⁴. Il semble sûr, en tout cas, que les deux femmes avaient une entrevue peu amicale, et les mauvaises paroles échangées ne pouvaient qu'aigrir davantage les rapports entre la mère et le fils ⁵.

De même qu'un messager venait faire sur le théâtre le dénombrement et la description des chasseurs ⁶, on ne peut douter que les principaux incidents de la chasse et son succès final n'aient été l'objet d'un récit fort pittoresque ⁷. Le narrateur devait encore ajouter que Méléagre

il la superposait à la précédente (*o. c.*, p. 514) ; c'est alors qu'il attribuait à Méléagre les F. 526, 527, 518, et, à Althaia, le F. 520.

1. Le F. 518 revient certainement à Méléagre, ainsi que, peut-être, le F. 519 (*v. infr.*, p. 430, n. 5) ; le F. 520 revient encore au jeune homme ou, plus probablement, à sa mère ; les F. 521 et 522 appartiennent à Althaia.

2. V. WELCKER, *o. c.*, II, p. 756 et KUEHNERT, *a. c.*, p. 2598-99. Kühnert attribue le F. 525 à Atalante, les F. 521 et 522 à Althaia lui répondant, le F. 520 à Althaia répondant à Méléagre qui avait dit le F. 518, les F. 526 et 527 à Méléagre (*id.*, pour ces quatre derniers F., ap. RIBBECK, p. 514-15, lequel ne croit pas, d'ailleurs, qu'Atalante ait assisté à la discussion).

3. Engelmann estime (p. 78-79) que si, dès ce moment-là, Atalante avait fait la déclaration du F. 525 si nettement hostile au mariage, Althaia, dans cette même scène, n'aurait plus eu aucun motif de reprocher à son fils de vouloir lui donner une telle bru. Mais les vers du F. 525 pouvaient appartenir à la fin de la scène, alors qu'Althaia avait déjà fait ses reproches. De plus, qu'Atalante ne veuille pas de Méléagre, ce n'est pas une raison pour apaiser la passion de celui-ci, ni par suite, le mécontentement de la reine. D'ailleurs, Atalante parle ici du mariage en général ; il entrerait peut-être dans cette déclaration théorique une certaine coquetterie envers Méléagre en même temps que le désir de piquer Althaia par une attitude dédaigneuse, deux choses qui n'étaient pas précisément pour calmer l'irritation et les appréhensions de la reine.

4. C'est alors qu'il donne à Althaia le F. 528 (*id.* WAGNER, *o. c.*, p. 748). KUEHNERT *a. c.*, p. 2600 y voit une apostrophe d'Atalante à Althaia à la fin de la tragédie, au moment où succombe Méléagre. On a vu parfois sur un vase de Nola, du British Museum (*v. KEKULE De fab. Meleagrea*, p. 40, n. 11), une scène d'entretien entre Méléagre et Atalante (face) et Althaia (revers). Mais cette représentation a le caractère d'une scène de genre, et il est impossible de la rattacher à une source littéraire précise (*v. VOGEL, Scen. Eurip. Trag.*, p. 85. et KUEHNERT, *a. c.*, p. 2620). Kühnert, par contre estime assez probable (*ib.*) qu'une hydrie de Cumes (*Bullet. Nap.*, 1857, pl. I) représente, en bas, le départ pour la chasse de Calydon et, au registre supérieur, Atalante conversant avec Méléagre. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de rattacher cette peinture à la tragédie d'Euripide.

5. HARTUNG (*o. c.*, p. 145) et RIBBECK (*o. c.*, p. 508-509) imaginent ici une scène de contestation entre Méléagre-Atalante et les chasseurs qui trouvaient humiliant d'accepter une femme dans leur troupe (*cf. APD., Bibl.*, I, 8, 2). C'est là que Hartung place les F. 521, 524, 525, 528, 522 et 519, théorie qui nous paraît inacceptable. C. ROBERT (*Sark.-Rel.*, III, 2, p. 272), admettait également cette scène, mais en indiquant Oineus comme antagoniste du couple.

6. MACR., *Sat.*, V, 18, 17. V. NAUCK, F. 530.

7. Il se peut, d'ailleurs, que la description des chasseurs et celle de la chasse aient constitué un récit unique (adressé à Oineus, selon HARTUNG, *o. c.*, p. 147). A la description de la chasse appartient sûrement, semble-t-il (en dépit de l'opinion de WELCKER, *o. c.*, p. 758 qui le rapporte au combat de Méléagre et des Testiades (le F. 531, qui a sans doute trait, non pas à Héraclès (RIBBECK, *o. c.*, p. 509), mais à Thésée. Sur l'adjonction

avait reçu la dépouille du monstre ¹, mais comment la suite funeste de son triomphe, c'est-à-dire la décision de céder à sa bien-aimée une récompense si enviée ², était-elle portée à la connaissance du public ?

Engelmann a supposé ³ que l'abandon du trophée avait lieu sur le théâtre même, et il retrouve un souvenir de cette scène réelle dans la peinture d'une amphore de Ruvo, actuellement au Musée de Bari ⁴ (fig. 122).



Fig. 122.

Au centre est assise Atalante, deux lances à la main, le carquois à l'épaule ; elle porte un costume de chasseresse et l'on voit près d'elle un chien, puis un sac avec des bâtons, où l'on doit reconnaître un filet

de Thésée, au ^v^e siècle, v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 97 et n. 7. Il est certain que le récit d'Euripide n'a pas été sans influence sur les monuments postérieurs (v. ENGELMANN, *Arch. Stud.*, p. 82 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 98, n. 3 et p. 100), mais le motif de la chasse, avec Atalante comme principale héroïne et participation de Thésée, doit avoir été illustré dès le milieu du ^v^e siècle, par une peinture de l'école de Polygnote. Au point de vue technique, on rattache à cette peinture la frise de Gjölbaschi (BENNDORF, pl. VII-VIII ; cf. S. REINACH, *Mon. Nouv. de l'Art. ant.*, II, p. 305), un beau vase du Musée de Berlin (FURTWAENGLER, n° 3258 = GERHARD, *Ap. Vasenb.*, pl. IX), et un vase de Bengazi (*Annali*, XL, 1868, pl. LM = KUEHNERT, *a. c.*, p. 2615, f. 3 ; cf. C. ROBERT, *Marathonsch.*, p. 63 et 98). V. encore un vase à relief, *Mon. Piot*, X, 1903, pl. VI et VII. Tandis que, sur les vases archaïques, Atalante est armée de la lance, elle est ici pourvue d'un arc, comme chez EURIPIDE, F. 530, v. 5 ; (cf. KUEHNERT, *a. c.*, p. 2615 et C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 97).

1. Ce ne serait pas une opinion déraisonnable de croire que Mélégare à son retour victorieux racontait lui-même la chasse. Dans ce cas, semble-t-il, le dénombrement et la description des chasseurs auraient presque nécessairement constitué un récit différent.

2. Cf. ACCIUS, F. VII. La raison invoquée était peut-être qu'Atalante avait porté le premier coup au sanglier ; v. PAUS., VIII, 45, 2 ; APD., *Bibl.*, I, 8, 2 ; sc. AR., *Gren.*, 1238 ; Ov., VIII, 380 ; ce mérite, dans la plus ancienne légende, était attribué à Iphiclos, *Bibl.*, I, 8, 3 ; cf. KUEHNERT, *a. c.*, p. 2599.

3. *Arch. Stud.*, p. 83 sq.

4. Rep. *Arch. Stud.*, p. 79, f. 25 = notre fig. 122. Dans cette peinture HEYDEMANN (*Arch. Zeit.*, XXIX, 1871, p. 155), voyait Jason montrant à Aïétés la toison d'or en présence de Médée et des Argonautes. Engelmann a repris, à la suite de M. MAYER, *De Eur. Mythop.*, p. 80, l'interprétation de KOERTE, *Ueber Personn. psych. Affekte*, p. 56. V. aussi KUEHNERT, *a. c.*, p. 2620. Sans parler de l'Eros qui préside à la scène, l'examen de l'original démontre indubitablement que le personnage assis ne peut être le vieil Aïétés ; an surplus, c'est bien une dépouille de sanglier, et non de béliet, que l'artiste a placée sous nos yeux. Pour le même épisode représenté, sous l'influence d'Euripide, sur les sarcophages, v. C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, III, 2, p. 270, nos 223-24. VOGEL, *Sc. Eur. Trag.*, p. 85, conteste tout rapport de cette peinture avec la tragédie.

et ses piquets, les *σχαλίδες* ou *σταλίδες* dont parle Xénophon ¹. Atalante étend la main droite vers Méléagre qui lui présente la peau du sanglier, cependant que vole au-dessus d'eux un Eros qui, déployant une guirlande, semble les unir d'un lien fleuri. Le regard d'Eros est tourné vers un personnage féminin placé derrière Atalante et penché presque sur elle. Cette femme, qui tient une bandelette à parure magique, et dont le geste de la main droite souligne quelques paroles, conseil ou ordre, est probablement Peithô ou une autre suivante d'Aphrodite. A gauche encore se tient un homme barbu appuyé sur son bâton ²; enfin, une Erinyes, avec une torche et un glaive, figure sans doute destinée à présager la triste fin du héros ³. Derrière Méléagre, à droite, le tableau se complète par deux éphèbes qui sont des compagnons de chasse ⁴.

La querelle avec les Thestiades pouvait commencer sur le théâtre ⁵, mais c'était à coup sûr un témoin qui venait en raconter la terrible issue ⁶. Comme chez Accius, sans doute ⁷, Althaïa accourait au bruit et, dans le premier mouvement de fureur que lui causait la fatale nouvelle ⁸, la mère sacrifiait la vie de son fils ⁹.

On ne saurait trancher la question de savoir si elle faisait brûler le tison des Moires devant les spectateurs, sur l'autel des *ἀντὶχλοὶ θεοί* ¹⁰, mais il paraît certain que le brusque mal du héros était annoncé par un *ἐξάγγελος*. Engelmann attribue ce message à une vieille nourrice

1. *Cyn.*, 2, 8; 6, 7. V. aussi la fig. 27 d'Engelmann, d'après un sarcophage romain.

2. ENGELMANN (*o. c.*, p. 79) voit dans ce personnage le messager qui a raconté la chasse.

3. Cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 516.

4. Ou, d'une manière plus précise, les Dioscures cités parmi les chasseurs dans les catalogues d'Apollodore d'Ovide et d'Hygin. Non représentés sur notre fig. 122.

5. HARTUNG (*o. c.*, p. 150) et RIBBECK (*o. c.*, p. 511); ce dernier fait observer que des fragments d'Accius impliquent une dispute sur la scène, et il attribue, à ce moment, à Méléagre le F. 519 (v. *supr.*, p. 428, n. 1). Il estime aussi que les adversaires invoquaient d'abord la haute autorité d'Oïneus qui se rangeait au parti des Thestiades (*o. c.*, p. 513). V. là contre M. MAYER, *o. c.*, p. 77. Avant la scène de la querelle, Ribbeck, sur la suggestion d'HYGIN (*f.* 174) propose une scène dans laquelle Atalante, dépouillée par les Thestiades, venait implorer le secours de Méléagre (*o. c.*, p. 515).

6. On a cru retrouver un souvenir de ce récit dans OVIDE, 432 sq.; l'action d'Euripide se révèle, aussi, sur les sarcophages où l'on assiste au meurtre des Thestiades (v. C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, III, 2, p. 275, nos 231 a et 254 b). WELCKER (*o. c.*, p. 759) suivi par HARTUNG (*o. c.*, p. 150) suppose qu'on rapportait le corps des Thestiades sur le théâtre. C'est peu probable, surtout si Méléagre était, au dénouement, rapporté mourant sur la scène.

7. F. VIII; RIBBECK, *o. c.*, p. 517.

8. Cf. ACCIUS F. IX; RIBBECK, *l. c.*

9. V. Althaïa jetant au feu le tison fatal, sur le sarcophage, n° 226 b (C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, III, 2, p. 275). Ovide a décrit (v. 463 sq.) le combat, chez Althaïa, entre l'amour maternel et le désir de la vengeance. RIBBECK (p. 517) pense retrouver quelque chose d'analogue dans le F. XI d'Accius, et il se pourrait que ce conflit de sentiments eût été bien analysé par le poète de *Médée*. Welcker imagine (*o. c.*, p. 759) un monologue d'Althaïa, mais son hypothèse que Méléagre essayait de se justifier auprès de sa mère (à qui il attribue le F. 532) ne nous semble pas très heureuse.

10. F. 538. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 83. WELCKER (p. 759) et HARTUNG (p. 151) croient que l'opération avait lieu sur le théâtre; l'opinion contraire a été soutenue par VOGLEZ *o. c.*, p. 84; cf. M. MAYER, *o. c.*, p. 78.

dont il reconnaît les dernières paroles dans le fragment 533 : « l'homme aime la lumière du jour ; les ténèbres souterraines d'Hadès lui sont une vision peu agréable, même en songe. Pour moi, malgré mon âge, je les déteste, et je ne souhaite point mourir »¹. Le récit, d'ailleurs, ne faisait que préluder au spectacle final qui portait l'émotion à son comble quand Méléagre expirant apparaissait soudain, grâce à l'ecclème, à la vue des spectateurs².

Tel est le tableau qu'évoque encore à nos yeux l'intéressante peinture d'une amphore d'Armentum appartenant au Musée de Naples³ (fig. 123).



Fig. 123.

A l'intérieur d'un édifice supporté par cinq colonnes ioniques⁴, on voit Méléagre mourant soutenu sur sa couche par son frère et sa sœur,

1. Il semble que le F. 534 appartient au même développement d'idées. Sur le rôle donné à la nourrice et l'attribution du F. 533, Engelmann a eu la pleine approbation de WEIL (*J. des Sav.*, 1900, p. 518-19). Notons, cependant, que le F. 533 (et aussi le F. 534) pourrait appartenir à un personnage venant annoncer la mort d'Althaïa, ou bien être une réflexion provoquée par la nouvelle de son suicide (v. *infr.*, p. 433, n. 5). En tout cas, c'est à tort que certains critiques (WELCKER, p. 760, WAGNER, *Eur. frag.*, p. 750) ont vu dans les deux fragments des paroles d'Althaïa elle-même hésitant à se donner la mort.

2. Cette dernière apparition de Méléagre est admise par HARTUNG, p. 152, VOGEL, p. 84, ENGELMANN, p. 83. Welcker ne l'accepte pas (p. 760 ; v. aussi les doutes de C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, III, 2, p. 276) et il a été suivi par M. MAYER, p. 78, sous prétexte que la mort de Méléagre devait être absolument soudaine, à l'instant où le tison achevait de se consumer. La narration d'OVIDE (v. 522 sq.) nous incline à croire le contraire : *crescunt ignisque dolorque, languescuntque iterum, simul est extinctus uterque*, et il est difficile de rattacher à Méléagre, comme le propose M. Mayer, le F. *inc. fab.* 971, et d'y trouver une preuve de la mort subite du héros.

3. HEYDEMANN, *S. Santang.*, n° 11. *Rep. Arch. Zeit.*, XXV, 1867, pl. CCXX = REINACH, *Rép.* I, 401, 1, et notre fig. 123 ; ENGELMANN *o. c.*, f. 26.

4. Six colonnes en réalité, mais la sixième n'est pas représentée, non plus que l'angle correspondant de l'édifice, pour laisser place au groupe d'Aphrodite et Phthonos.

Tydée (ΤΥΔΕΥΣ) et Déjanire (ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ) ¹. Méléagre porte la main droite à sa tête et il lève la gauche, comme dans un appel désespéré. Une femme accourt en hâte vers le groupe. C'est probablement Althaia, prise d'un repentir tardif d'avoir causé la mort de son fils. En bas, à droite, le père de Méléagre, Oineus (ΟΙΝΕΥΣ) est debout, portant son sceptre de la main gauche, et l'autre main placée sur sa tête, dans un geste de douleur ². Au-dessus de lui est assise Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) qui tient l'arc et les flèches d'Eros debout auprès d'elle ; on lit, au-dessus d'Eros, l'inscription ΦΘΟΝΟΣ ³. Tout à fait en bas, sont représentés deux héros de la chasse de Calydon, deux compagnons de Méléagre, Pélée et Thésée (ΠΗΛΕΥΣ, ΘΗΣΕΥΣ) également plongés dans une profonde affliction ⁴. Le chien de Pélée hurle à la mort, tandis que celui de Thésée semble quêter vainement un regard de son maître. On remarque, entre les deux personnages, le paquet des filets de chasse déjà notés sur le monument précédent.

L'indication de ΦΘΟΝΟΣ correspondant peut-être à l'Erinys du vase de Bari, la présence d'Eros de part et d'autre, la ressemblance d'attitude entre le chien de Thésée et le chien d'Atalante, et enfin, dans les

1. Chez OVIDE, v. 543 et HYGIN *f.* 174, Déjanire est, avec Gorgé, la seule des sœurs de Méléagre qui ne soit pas métamorphosée en oiseau.

2. On a souvent pensé qu'Oineus figurait dans la tragédie d'Euripide (v. *supr.*, p. 430, n. 5, et HARTUNG, *o. c.*, p. 151. Cf. ENGELMANN, *o. c.*, p. 83 ; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 99) ; mais cette figure pourrait être une libre addition du peintre.

3. Cette inscription soulève un petit problème. Certains ont cru qu'Eros était qualifié ainsi parce qu'il était, en l'occurrence, l'instrument de la malveillance divine (v. VOGEL, *o. c.*, p. 82, et n. 2, qui reprend, sur ce point, la théorie de KOERTE *Ueb. Pers. psych. Affekte*, p. 68 et de HEYDEMANN, *o. c.*, p. 630 ; cf. REINACH, *Rép.*, I, p. 401 : *Eros invidiosus*). M. Mayer, suivi par KUEHNERT (*a. c.*, p. 2620), a développé (*o. c.*, p. 80-81) une opinion très différente ; d'après lui, l'inscription ne s'applique pas à Eros, mais à un personnage qui figurait sur le modèle du peintre, et que celui-ci, a omis, à un personnage symbolisant le malheur, tel que l'Erinys du vase de Bari où l'Οἶστρος de l'amphore de Munich relative à Médée. M. Mayer croit aussi que l'absence d'inscription pour Althaia et Méléagre proviendrait du manque de place, et il estime que l'aspect inédit de l'édifice a sa raison dans une inadvertance de l'artiste. Celui-ci aurait prolongé la construction vers la gauche lorsqu'il se serait aperçu que la couche de Méléagre ne pouvait contenir dans la portion centrale du naiskos. Et c'est la prolongation de l'édifice vers la gauche qui aurait amené la suppression d'Atalante et sans doute aussi d'Artémis, deux personnages qu'on s'attendrait bien à voir figurer sur le tableau.

4. La douleur causée par le trépas de Méléagre est admirablement décrite par OVIDE, v. 526 sq. Pélée et Thésée figurent dans le catalogue des chasseurs donné par APOLLODORE, OVIDE et HYGIN (*l. c.*). Tout porte à croire qu'ils étaient l'un et l'autre mentionnés par Euripide (v. *supr.*, p. 428, n. 7) mais, naturellement, ils n'assistaient pas sur le théâtre aux derniers moments de Méléagre. Selon VOGEL (*o. c.*, p. 84) on peut déduire du vase d'Armentum qu'il y aurait eu quatre personnages présents, Méléagre, Althaia, Déjanire et Tydeus, ce dernier étant κωφὸν πρόσωπον. Mais ne devons-nous pas croire à la présence d'Atalante ? (v. *infr.*, p. 433, n. 5). Il se pourrait que Déjanire fût une libre addition du peintre, ou bien elle quittait la scène avant l'arrivée d'Atalante. Quant à Tydée, il est curieux d'observer qu'il n'est jamais cité parmi les chasseurs de Calydon, et je ne sais si C. Robert, n'a pas tort de croire (*Gr. Heldens.*, p. 925, n. 5) qu'Euripide le faisait participer à la chasse. En tout cas, le F. 537, concordant avec le vase d'Armentum, semble bien impliquer sa présence parmi les personnages du drame. Euripide, dans sa tragédie, aurait donc fait de Tydée le fils d'Althaia (id. *scol. Théb.*, I, 669) et il se serait écarté sur ce point de la tradition la plus répandue selon laquelle Tydée était né de Périboia, qu'Oineus avait épousée après la mort d'Althaia et de Méléagre (v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 926, et n. 6).

deux cas, pour bien rappeler la chasse fatale, l'addition des χαλίδες; ce sont là autant de traits communs d'où l'on a pu conclure que les deux vases peints sortaient de la même fabrique ¹. Le second aurait d'ailleurs, avec la mise en scène, un rapport beaucoup plus étroit que le premier, s'il est permis de voir, comme nous l'examinerons plus tard, dans l'élément architectural qui le caractérise un souvenir du décor ou des dispositions de l'eccyclème ².

Mais quelle que soit, à cet égard, l'exactitude de notre peinture, il semble bien qu'elle présente une image assez fidèle du dénouement du drame, lorsque Méléagre, expirant sous les atteintes d'un mal mystérieux, apparaissait une dernière fois entouré de sa famille éplorée ³. Sans doute prononçait-il, avant de mourir, quelques paroles pathétiques ⁴, et l'on assistait aussi, vraisemblablement, au désespoir d'Althaia repentante ⁵. Il est probable que la tragédie prenait fin sur l'intervention d'une divinité, Aphrodite ou Artémis ⁶.

1. ENGELMANN, *o. c.*, p. 80.

2. C'est l'opinion de HEYDEMANN, *o. c.*, p. 629; FRICKENHAUS, *Die altgr. Bühne*, p. 7 sq. VOGEL, *o. c.*, p. 83, pense plutôt à l'ἐξώστρα. ENGELMANN, *o. c.* p. 83, croit que les panneaux de fond s'écartant, Méléagre apparaissait derrière les colonnes du proskénion. V *infr.*, p. 557 sq., p. 562, n. 2.

3. V. p. 432, n. 4. La famille pouvait être représentée par Tydée et Déjanire. Ensuite arrivait Althaia. Le peintre du vase d'Armentum aurait donc combiné deux moments successifs. Les sarcophages montrent également Méléagre sur son lit de mort (*Sark. Rel.*, III, 2, pl. LXXXIX-XCIII, nos 275-282) C. Robert a tort de douter, nous semble-t-il (*o. c.*, p. 276), qu'une scène correspondante ait pu trouver place dans le drame.

4. A la suite de HARTUNG (*o. c.*, p. 152) Engelmann attribue à Méléagre le F. 535, mais il convient mieux, semble-t-il, à Althaia, comme l'indiquent WELCKER, p. 760, WAGNER, p. 750, et RIBBECK, p. 519. HARTUNG (*l. c.*) voyait encore une parole de Méléagre mourant dans le F. 532. V. note suivante.

5. Quelques auteurs placent ici une courte scène entre Althaia et Atalante. Althaia voulant rendre les derniers devoirs à sa victime, Atalante faisait ressortir la vanité de cette réparation tardive, F. 532. Le F. 528 serait aussi une apostrophe d'Atalante à Althaia (v., sur ces deux points, RIBBECK, p. 520 et KUEHNERT, p. 2599-2600. Mais v. aussi *supr.*, p. 428 n. 4). Il paraît certain qu'Althaia se donnait finalement la mort (cf. OVIDE, v. 531, *APD.*, *l. c.*, et DIOD., IV, 34); plusieurs sarcophages représentent son suicide (v. C. ROBERT, *Gr. Held.*, p. 99, n. 7). On ne sait s'il faut accepter aussi pour Euripide le trait de la métamorphose des sœurs de Méléagre.

6. Artémis (WELCKER, p. 760; RIBBECK, p. 520); Artémis, Aphrodite ou Arès (ENGELMANN, p. 83). Aphrodite n'a guère, pour elle, que de figurer sur le vase d'Armentum, mais Artémis ne figurait-elle pas sur l'œuvre modèle (v. *supr.*, p. 432 n. 3) comme pourrait notamment le laisser croire l'arc et les flèches que le décorateur a placés entre les mains d'Aphrodite? Chez Ovide, c'est Artémis qui a conduit tout le drame et qui intervient au dénouement, v. 542. On a proposé (RIBBECK, p. 520; ENGELMANN, p. 83) d'attribuer à la divinité le F. 517 qui contient une étymologie du nom de Méléagre (cf. C. ROBERT, *Gr. Held.*, p. 88, n. 1 et 2). Cependant, plusieurs auteurs ont attribué ce vers à Althaia quand elle essayait de mettre son fils en garde contre son amour pour Atalante (v. WELCKER, p. 755; WAGNER, p. 747; KUEHNERT, p. 2599). A la scène finale et aux paroles du θεός ἐκ μηχανῆς se rattacherait aussi, d'après ENGELMANN, p. 83, le F. 537, prophétie concernant Tydeus. Le F. 536 semble bien être une réflexion conclusive du chœur (WELCKER, p. 760, RIBBECK, p. 521).

CHAPITRE XX

ŒDIPE

Cette tragédie ¹, probablement postérieure à l'*Œdipe-Roi* de Sophocle ², se distinguait par une innovation hardie, puisque Œdipe, au lieu de se priver lui-même de la vue, avait les yeux crevés par des satellites de Laios ³; on a supposé, d'autre part, qu'elle développait un thème simplement indiqué dans la tragédie de Sophocle à titre de soupçons d'Œdipe ⁴, le thème de la jalousie et des intrigues de Créon. Ce dernier eût été montré, ici, en rival du monarque du Thèbes, et il eût joué un rôle vraiment actif comme dans *Antigone*; le drame aurait donc eu un côté politique, et Œdipe succombait peut-être aux embûches des hommes non moins qu'à la vengeance des dieux.

Cette hypothèse a été soutenue par C. Robert, le dernier auteur qui ait essayé de rétablir la contexture de la tragédie ⁵; C. Robert a pu mettre à profit les travaux de devanciers assez nombreux ⁶, et sa restitution offre, dans l'ensemble, un haut degré de probabilité.

A la suite de M. E. Pottier ⁷, C. Robert avait autrefois ⁸ assigné à Hermès le prologue de la tragédie auquel appartenait probablement le F. 540, qui décrit d'une manière si expressive l'attitude de la Sphinx. Il incline aujourd'hui à l'attribuer plutôt à quelque Thébain qui avait vécu ce temps d'épouvante, et plus spécialement à Créon, qui eût aussi trouvé dans le prologue une occasion excellente de dévoiler ses senti-

1. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 537 sq.; HARTUNG, *Eur. rest.*, I, p. 244 sq.; E. POTTIER, *Monuments Grecs*, II, 1885-88, p. 48 sq.; C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 76 sq.; LEGRAS, *Lég. Thébaines*, p. 156 sq.; C. ROBERT, *Oidipus*, I, p. 305 sq.

2. L'*Œdipe* d'Euripide a été composé après 425 (WILAMOWITZ, *An. Eur.*, p. 156); tandis qu'*Œdipe-Roi* est de peu postérieur à 430 (MASQUERAY, *Sophocle*, I, p. 132).

3. F. 541 et sc. EUR., *Phén.*, 61. Dans les *Phéniciennes* (v. 60) Euripide présente l'aveuglement selon la tradition ordinaire.

4. *Œd. R.*, v. 385, 642, 701. Selon Welcker, et C. Robert, l'hostilité de Créon envers Œdipe, dans la pièce d'Euripide, est prouvée par l'épave funéraire de Volterra dont la représentation est, d'ailleurs, en accord parfait avec le F. 541. V. *infra*, p. 435, n. 6.

5. *Oid.*, I, c.

6. V. *Oid.*, II, p. 107, n. 3. C. Robert s'est notamment inspiré du travail de VOLLBEHR, *De Œd. Eur. fragm.* (Progr. Glückstadt, 1861) dont WILAMOWITZ (*An. Eur.*, p. 156) avait déjà signalé le mérite.

7. *Mon. Grecs*, p. 51

8. *Hom. Becher*, p. 76.

ments d'envie et de haine à l'égard d'Œdipe et son désir de le supplanter ¹.

Par ailleurs, alors qu'on admet en général que la reprise des recherches du meurtrier de Laios était amenée, chez Euripide comme chez Sophocle, par un fléau qui désolait Thèbes ², C. Robert, jugeant cette imitation trop flagrante, estime qu'il faut imputer la fatale découverte précisément à l'ambition et à la jalousie de Créon ³. Sans doute, celui-ci, tout d'abord, ne soupçonnait pas Œdipe, mais au cours des recherches qu'il avait entreprises de son propre chef, comme pour souligner l'incapacité ou l'incurie du pouvoir, il tombait sur l'unique survivant du carnage qui, jusqu'alors, avait cru plus prudent de se taire ⁴. Une fois en possession du secret, il soulevait les amis de Laios et leur ménageait l'entrée de la demeure royale où ils allaient accomplir leur terrible vengeance ⁵. Le fragment 54f appartient au récit qu'un des θεράποντες ⁶ venait faire du châtement infligé à Œdipe ⁷ ;

1. *Oïd.*, I, p. 329-30. Influencés par le souvenir de Sénèque où l'ombre de Laios, évoquée par Tirésias, révèle le double crime d'Œdipe (v. 619 sq.), WELCKER (p. 539) et HARTUNG (p. 247) proposaient d'attribuer le prologue à l'ombre de Laios. LEGRAS (p. 157) pense à un prologue dit par Œdipe comme dans la tragédie latine. Mais Sénèque, dans son *Œdipe*, ne semble guère s'être inspiré d'Euripide et, en général, il rappelle Sophocle.

2. V. WELCKER, p. 537 et 547 ; id. WAGNER, p. 752.

3. *Oïd.*, I p. 310. Cf. le F. 551 : ces paroles, prononcées par Jocaste, visent la jalousie de Créon. On pourrait, cependant, combiner les deux thèmes.

4. Ce survivant n'avait dû arriver à Thèbes qu'après qu'Œdipe était déjà roi. On pouvait d'ailleurs lui reprocher d'avoir mal défendu son prince. C. ROBERT (o. c., p. 330) est enclin à lui attribuer le F. 552. Cf. *Œd. R.*, v. 758.

5. C'est là une modification apportée par C. Robert, à une hypothèse de Vollbehr (v. *supr.*, p. 436 n. 6). D'après ce dernier, les satellites qui aveuglaient Œdipe étaient ceux qui, autrefois, accompagnaient Laios et avaient été les témoins de sa mort (cf. WELCKER, p. 539). Revenus seuls à Thèbes — avant l'arrivée d'Œdipe — ils avaient été bannis pour n'avoir pas protégé leur roi. Rappelés quand l'enquête était reprise, ils reconnaissaient le meurtrier dans Œdipe et ils lui crevaient les yeux dans la première explosion de leur colère — Il est impossible d'admettre avec M. MASQUERAY (*Sophocle*, I, p. 136) que, chez Euripide, la mutilation d'Œdipe « avait lieu, sans doute, aussitôt après le meurtre du roi dont elle était la punition ».

6. C'est le mot du scol. des *Phéniciennes*, v. 61. Il ne faut pas le prendre au sens de *serviteur*, mais de *familier*, « *domestique* » (v. WELCKER, p. 538). WELCKER (p. 539) et C. ROBERT (o. c., I, p. 307) rattachent à ce récit l'urne étrusque de Volterra (*Oïd.*, I, f. 48) dont l'interprétation exacte, déjà donnée par Zannoni, n'a été contestée que par E. BETHE, *Theb. Heldenl.*, p. 68, n. 40. V. là contre, *Oïd.*, II, p. 107, n. 4. Le groupe central est une illustration aussi exacte qu'on la peut souhaiter du F. 541. Deux guerriers maintiennent Œdipe à genoux, tandis qu'un troisième lui creve les yeux. A gauche, sceptre en main, Créon préside. De droite s'élance, cheveux dénoués, avec un geste de désespoir, Jocaste qu'un serviteur essaie vainement de retenir. Devant elle, deux petits enfants, avec le même geste passionné, Étéocle et Polynice. A l'extrémité gauche, derrière Créon, est un personnage féminin dans lequel Welcker reconnaissait Eurydice, la femme de Créon, mais que C. Robert suppose être Périboïa à qui, nous le verrons, il attribue un rôle assez important dans la tragédie. Périboïa, il est vrai, n'était pas encore arrivée à Thèbes au moment où Œdipe était aveuglé, mais il y aurait là une de ces juxtapositions coutumières aux artistes des moments successifs d'une même action (v. *Oïd.*, II, p. 115, n. 42). On se demandera pourquoi, dans cette tradition, les θεράποντες se bornaient à crever les yeux d'Œdipe. L'aveuglement, fait observer C. ROBERT (o. c., I, p. 311), était peut-être la punition traditionnelle des régicides ; au surplus, Euripide ne devait pas trop s'éloigner de la tradition ordinaire à laquelle il reviendra dans le prologue des *Phéniciennes*. Ne fallait-il pas, enfin, qu'Œdipe vécût pour apprendre ultérieurement toute l'étendue de son malheur ?

7. Hartung, qui d'ailleurs ne supposait pas le thème des intrigues de Créon, avait

l'expression même de Πολύβου παῖδα par laquelle il le désigne prouve qu'Œdipe, à ce moment, n'était pas encore reconnu comme fils de Laios, et qu'il y avait dans la pièce d'Euripide, comme nous le préciserons ultérieurement, deux révélations successives.

Bientôt, par une poignante alternative sur laquelle le poète semble avoir particulièrement insisté ¹, Œdipe, qu'une première scène avait dû montrer dans tout l'éclat de sa puissance ², arrivait déchu et misérablement aveuglé. C'est alors que se déroulait, entre lui et Jocaste, une scène d'une grande beauté morale dans laquelle Euripide s'était attaché à dépeindre la noblesse du dévouement conjugal ³. Jocaste n'éprouvait que douleur et pitié devant un époux plus malheureux que coupable, et celui-ci ne pouvait manquer de se défendre auprès d'elle, de s'excuser sur la nécessité où il avait été réduit de répondre à l'attaque de Laios, et d'expliquer aussi pour quel motif il avait jusqu'alors gardé le silence ⁴. Jocaste pardonnait donc à une faute involontaire, et Œdipe trouvait dans la solide affection qui lui restait une consolation à tant d'infortune ⁵. Cette affection et le dévouement absolu de Jocaste étaient exprimés d'une manière très tou-

proposé pour cette première partie du drame une combinaison sensiblement différente (o. c., p. 244 sq.) Il admettait, au début de la tragédie, l'absence d'Œdipe qui s'était rendu à Corinthe où Polybios venait de mourir, et d'où il voulait transférer à Thèbes ce qui lui revenait de la succession. A Thèbes, pendant son absence, la peste règne et Ménoikeus se sacrifie. Puis, arrivent les satellites de Laios, qui racontent l'aveuglement. Œdipe, en effet, les avait pris pour escorte ; or, parmi les objets se trouvant à Corinthe, ils ont reconnu le char et les chevaux de Laios qu'Œdipe avait donnés à Polybios (v. sc. EUR., *Phén.*, 33). Ils comprennent qu'Œdipe est le meurtrier et le châtient. Bientôt, Œdipe aveugle se présentait sur le théâtre.

1. F. 549, 550, 554.

2. V. *Oid.*, I, p. 317. Cette scène devait, dit C. Robert, l'affronter à Créon et le montrer soutenu par Jocaste. L'auteur incline à placer là le F. 544 et rappelle la scène d'*Œdipe-Roi*, v. 634-77.

3. V. WELCKER (p. 547, 549) qui, le premier, selon C. Robert, a bien mis en lumière cette beauté morale de Jocaste.

4. F. 554 (début des paroles d'Œdipe) et 553. Le silence d'Œdipe n'implique nullement d'ailleurs, qu'il eût identifié Laios (v. WELCKER, p. 541 ; C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 313).

5. F. 543 dont le texte a été jugé altéré. C. Robert a proposé (o. c., p. 312 sq.) de détacher le premier vers des quatre suivants pour lesquels on obtient dès lors un sens parfaitement cohérent : « une honnête femme vaut enfants, patrie et fortune », ou, si l'on adopte la correction οὐχί pour ἀνδρί, au v. 2 : « une honnête femme a plus de prix qu'enfants, patrie et fortune ». Ces vers conviendraient bien à Œdipe, après son aveuglement, alors que Créon voudrait, non seulement le dépouiller de son rang et de sa fortune, mais encore retenir ses enfants, qui, s'ils lui étaient laissés, grandiraient pour être les vengeurs de l'exilé. Le premier vers ne semble pas s'accorder avec le dernier détail puisqu'il y est dit que femme et enfants valent un royaume, tandis que dans la suite, les enfants sont rangés parmi les biens qu'éclipse une épouse vertueuse. C. Robert pense que le v. 1 faisait partie d'une scène antérieure dans laquelle Œdipe ne savait pas encore qu'il devait perdre ses enfants. Puis Créon le lui signifiait, et c'est alors qu'avait lieu la deuxième scène avec la grande déclaration de Jocaste, en présence de Créon (o. c., I, p. 312-13 et 316). D'ailleurs, C. ROBERT (o. c., p. 317) place les v. 2-5 du F. 543 après la βῆσις de Jocaste. V. *infr.*, p. 437. WELCKER (p. 542) rapporte au même épisode les F. 548 et 547 paroles que Jocaste dirait au sujet d'Œdipe, dont quelqu'un essayait de la détacher, ajoute WAGNER (p. 753), qui approuve pleinement les deux attributions précédentes. Le τί τίς εὐνοφίας ὄφελος ; serait en rapport avec la terrible mutilation d'Œdipe. On a songé à rattacher encore à cette scène le F. 544 ; v. Vollbehr ap. *Oid.*, I, p. 320, mais v. *supr.*, n. 2.

chante dont nous pouvons encore nous faire une idée grâce à quelques vers subsistants. Déjà, C. F. Hermann avait bien vu que les trochées du fragment 545 appartenaient aux déclarations de la reine, et il y rattachait aussi à bon droit les trochées du fragment 909¹. Ce portrait de l'épouse idéale s'achevait par une application émouvante à la situation particulière de Jocaste et d'Œdipe : « Je saurai m'associer à tes souffrances, je partagerai ton malheur et rien ne me sera cruel »².

Il ne fallait pas moins, pour détruire ce lien si puissant, qu'une seconde atteinte encore plus rude de la fortune, la révélation qu'Œdipe, que tout le monde croyait encore le fils de Polybos³, était le fils de l'homme jadis tué par lui, et qu'il avait épousé sa propre mère. La découverte du meurtre de Laios et celle du parricide et de l'inceste se produisaient donc successivement⁴, et le nouveau coup qui frappait le héros provenait de celle qu'on eût dû le moins attendre, la mère adoptive d'Œdipe, Périboia, la femme du roi Polybos.

Selon la tradition la plus répandue⁵, Œdipe avait été remis à cette dernière⁶ par le pâtre qui l'avait recueilli dans la solitude du Cithéron⁷. Mais Hygin nous a conservé, dans sa fable 64, une version toute

1. Φίλανδρον μετὰ σεμνότητος ὑπογράφει γυναῖκα Εὐριπίδης (CLEM. ALEX., *Strom.*, IV, p. 620). L'attribution de ces vers à l'*Œdipe*, a été jugée probable par NAUCK, p. 654. Cf. *Oid.*, I, p. 314-15. C. Robert fait observer avec raison que la pensée exprimée dans les deux premiers vers du F. 909 se trouvait déjà dans le F. 548. Après le v. 10, le F. 909 semble comporter une lacune, et c'est là que C. Robert a proposé d'intercaler le F. 545.

2. C. ROBERT (*Oid.*, I, p. 316) se pose la question de savoir si le F. 546 ne serait pas un commentaire du chœur à ce passage de la tragédie (cf. HARTUNG, *o. c.*, p. 250). Il croit préférable, cependant, de rattacher ce fragment à la partie antérieure du drame, et d'y voir une réflexion du chœur à propos de l'union de la reine Jocaste avec un étranger vagabond. En ce qui concerne l'attitude de Jocaste envers Œdipe, notons que, déjà dans Sophocle, la reine demeure passionnément attachée à son époux alors que les confidences de ce dernier (v. 771 sq.) doivent pourtant lui inspirer une certaine appréhension qu'il ne soit le meurtrier de Laios.

3. Cf. F. 541.

4. V. WELCKER, p. 542, 544 ; C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 322. Chez Sophocle, les deux preuves décisives pour convaincre Œdipe sont liées en ce sens que, par une fiction d'ailleurs peu vraisemblable, le témoin du meurtre se trouve être le même personnage qui, jadis, a été chargé d'exposer le nouveau-né. Remarquons bien, toutefois, qu'il y a aussi, dans ce drame, une révélation successive. En effet, Œdipe n'a d'abord que le soupçon d'avoir commis un régicide (v. 726, 813) et d'avoir contracté une union criminelle simplement pour avoir épousé la veuve de sa victime (v. 821). Au v. 824, le héros se déclare d'autant plus malheureux qu'il ne saurait se réfugier chez ses parents, crainte de voir se réaliser l'oracle fatal. De même, Jocaste, après le récit d'Œdipe (v. 771 sq.) ne saurait se dérober au soupçon que son second mari n'ait causé la mort du premier, mais elle ne songe pas encore au parricide ni à l'inceste dans sa certitude que l'enfant exposé a péri avant Laios (v. 855 sq.).

5. EUR., *Phén.*, 27 ; APD., *Bibl.*, III, 5, 7 ; DIOD., IV, 64.

6. Ou à Polybos, v. *Œd. R.*, v. 1022. Chez Sophocle, l'épouse de Polybos s'appelle Méropé, v. 775, 990. Périboia est le nom transmis par Apollodore, par Hygin et par le vase à reliefs du Louvre dont il sera bientôt question.

7. EUR., et APD., I, c. D'après Diodore, ce sont les pâtres chargés d'exposer l'enfant qui le remettent à Périboia. Dans *Œdipe-Roi* le pâtre chargé d'exposer le nouveau-né le donne à un compagnon qui, lui-même, le porte à Polybe. D'après les *Phéniciennes*, v. 31, la femme de Polybos fit croire à son époux que cet enfant était leur fils. Id., semble-t-il, dans le récit d'Apollodore. Le v. 780 d'*Œdipe-Roi* paraît bien se rattacher à cette version, mais, par une contradiction curieuse, il est dit, au v. 1022, que Polybos reçut lui-même l'enfant des mains du pâtre, ce qui exclut toute substitution.

différente¹ : c'est Périboia elle-même qui a rapporté à son époux le malheureux enfant qu'elle a recueilli, non dans une gorge montagneuse, mais sur le bord de la mer, où elle était venue pour laver ses vêtements². M. Pottier a fait heureusement ressortir combien était vraisemblable l'influence d'Euripide sur le récit d'Hygin³, dont l'équivalent plastique se retrouve, comme l'a encore montré M. Pottier, sur un vase à reliefs du Musée du Louvre (fig. 124), où l'on doit voir sans doute également un souvenir de la tragédie d'Euripide⁴.



Fig. 124.

On relève, par ailleurs, dans une autre fable d'Hygin (n° 67) un dé-

1. *Hunc Periboea Polybi regis uxor, cum vestem ad mare lavaret, expositum sustulit Polybo sciente.*

2. Hygin semble dire que le nouveau-né avait été exposé à cet endroit, mais, selon une scolie des *Phéniciennes*, v. 26, Œdipe avait été jeté à la mer, dans un coffre, et poussé de la sorte sur le rivage de Sicyone. Le récit d'Hygin se rattache évidemment à cette même tradition qui est fort ancienne et qu'Euripide avait reprise dans son drame (v. *Oid.*, I, p. 70 et 326). Elle se trouve illustrée sur un vase à reliefs du Louvre (v. *infra*, n. 4) où, cependant, M. Pottier et C. Robert reconnaissent, dans l'objet de forme cylindrique placé près de Périboia, non pas le coffre qui contenait l'enfant, mais un panier à linge.

3. *Mon. Grecs*, a. c., p. 51. Euripide, encore sur ce point, aurait donc présenté une légende toute différente de celle à laquelle il reviendra plus tard dans le prologue des *Phéniciennes*.

4. *Mon. Grecs*, p. 52. Ce rapport établi par M. Pottier entre le vase à reliefs du Louvre et Euripide a été mis en doute par LEGRAS (*Lég. Théb.*, p. 158 et 170, n. 1) et contesté par E. BETHE (*Theb. Heldenl.*, p. 68). V., contre ces derniers, C. ROBERT, *Oid.*, II, p. 116, n. 49. Le bol du Louvre, qui provient de Tanagre, a été reproduit par : POTTIER, *Mon. Grecs*, a. c., pl. VIII = notre fig. 124 ; C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 67 c ; *Oid.*, I, p. 326, f. 49 ; COURBY, *Vases grecs à reliefs*, f. 58. M. POTTIER (a. c.) le décrit en ces termes : « La femme drapée, au centre, qui porte l'enfant dans ses bras, est nommée par l'inscription ΠΕΡΙΒΟΙΑ Περύβοια. C'est précisément le nom que donne Hygin à la femme du roi Polybos, tandis que Sophocle l'appelle Méropé. L'ustensile placé par terre, derrière elle, semble faire allusion à la circonstance mentionnée par le fabuliste : Périboia venait, comme Nausicaa, laver elle-même ses vêtements au bord de la mer quand elle trouve l'enfant. La pierre, sur laquelle elle pose le pied gauche, est un de ces artifices ingénieux dont se servaient les artistes pour indiquer que la scène se passe au dehors. La présence d'Hermès ΕΡΜΗΣ, qui se retourne pour parler à la reine, n'a rien qui nous étonne, car Athénée nous apprend (VII, 296, b) que le roi Polybos était fils d'Euboia et d'Hermès... » (les objections de C. Robert, sur ce point, *Oid.*, I, p. 329, me semblent dépourvues de fondement)... « C'est évidemment Euboia qui, assise sur un dauphin, à droite, écoute avec attention le dialogue du messager divin avec sa belle-fille ; divinité marine, mère de Glaucos qui est lui-même une sorte de génie marin, elle symbolise l'île d'Eubée et le dauphin lui est donné comme attribut caractéristique.

tail qui semble bien se rattacher encore à l'œuvre de notre poète ¹. Pendant que Thèbes est plongée dans le trouble ², le roi Polybos meurt et Périboia vient elle-même en porter la nouvelle à Œdipe ³. Celui-ci en conçoit un profond chagrin, à tel point que Périboia, pour le calmer, lui révèle que Polybos n'était que son père adoptif.

C'est sur la base fournie par ces deux textes d'Hygin et par le monument du Louvre qu'il convient d'achever la restitution de l'*Œdipe* ⁴. Comme dans la tragédie de Sophocle, la mort de Polybos survenait au moment où se déroulait le drame, mais la nouvelle était annoncée par Périboia en personne ⁵, qui arrivait à Thèbes pour offrir à Œdipe le trône paternel ⁶. On comprend quels sentiments mêlés un pareil message devait provoquer chez Œdipe aveugle et sur le point d'être banni de la cité. Périboia lui apparaissait comme le salut, comme un espoir certain de refuge ⁷; et pourtant, son chagrin d'avoir perdu son

La scène se passe à Corinthe sur le rivage de la mer. Hermès et Euboia, agents des volontés divines et protecteurs naturels du royaume de leur fils, apparaissent à leur bru pour lui faire découvrir le petit Œdipe abandonné et pour lui dicter sa conduite. L'autre côté du relief nous transporte dans le palais de Polybos dont le nom mutilé est encore reconnaissable dans les lettres... Β(ο)Σ. Assis sur l'ὄχλαδίας, siège pliant, le roi reçoit sur ses genoux, en signe d'adoption, le nouveau-né ΟΙΔΙΠΟΥΣ, et il écoute le récit que lui fait sa femme de son étrange découverte et des circonstances merveilleuses qui l'accompagnaient ».

1. Cf. WELCKER, p. 544; HARTUNG, p. 250-51; *Oid.*, I, p. 320 La f. 67 provient d'ailleurs, de sources très diverses; v. *Oid.*, I, c.

2. *Thebis sterilitas frugum et penuria incidit ob Œdipodis scelera* (Frising., v. *infr.*, n. 3);... *sterilitas et pestilentia* (F. Vat., v. *ib.*).

3. Le texte d'Hygin nous est parvenu sous deux leçons : 1^o Cod. Frisingensis : *Dum hæc Thebis geruntur, Corintho Polybus decedit, quo audito Œdipus moleste ferre coepit, aestimans patrem suum obisse. Cui Periboea de ejus suppositione palam fecit.* 2^o *Fragm. Vaticanum* = *Fragment Niebuhr* (v. *Hyg. fab.*, éd. SCHMIDT, p. XLIX, f. 38) : *Interim Eriboea Polybis regis uxor [quæ eum sustulerat et educa]verat Sicyone Thebas venit eique de [ejus suppositione palam] fecit.* — Sur le rapport des deux textes, v. *Oid.*, I, p. 319 : le F. Vaticanum abrège, le Frisingensis interpole, tout en supprimant, à l'occasion, quelques traits originaux. Selon C. ROBERT, le texte original pourrait s'être présenté ainsi : *Interim Periboea, Polybi regis uxor, quæ eum sustulerat et educaverat, Sicyone Thebas venit et Œdipodi Polybum decessisse narravit. Quo audito Œdipus moleste ferre coepit aestimans patrem suum obisse. Cui Periboea de ejus suppositione palam fecit.* Sur la base du Frisingensis, Welcker admettait simplement que quelque messager avait dû venir porter à Thèbes l'éclaircissement fatal; mais Hartung supposait déjà la venue de Périboia qui est pleinement confirmée par le F. Niebuhr (v. LEGRAS, *Lég. Théb.*, p. 157; C. ROBERT, *l. c.*). Remarquons, d'ailleurs, que, étant donné la conception que se faisait Hartung du début de la tragédie (v. *supr.*, p. 435 n. 7) Périboia, chez lui, ne vient pas à Thèbes pour annoncer à Œdipe la mort de Polybos qui lui est déjà connue. Elle s'est retirée à Thèbes, laissant le trône de Corinthe à quelque héritier (?) et c'est alors que, pensant alléger les souffrances d'Œdipe, elle lui révèle la fatale vérité. Pour en revenir aux deux leçons rappelées ci-dessus, notons encore que le Frisingensis fait de Polybos un roi de Corinthe (*id.*, SOPH., *Œd. R.*, v. 774, et *Apd.*, *Bibl.*, III, 5, 7); le F. Vaticanum le donne comme roi de Sicyone; cf. sc. *Phén.*, 26. V., à ce sujet, *Oid.*, I, p. 71.

4. V. HARTUNG, p. 250; LEGRAS, *Lég. Théb.*, p. 157; *Oid.*, I, p. 322 sq.

5. Dans *Œdipe-Roi*, elle est apportée par le berger qui avait jadis reçu l'enfant, et qui vient dans l'espoir de s'attirer la faveur du nouveau roi de Corinthe (v. 1005 sq.). Il ne se présente nullement comme l'envoyé de Méropé et il est assez étrange, dit C. ROBERT (*o. c.*, p. 323), que la reine, qui doit connaître aussi bien que le berger le séjour de son fils adoptif suffisamment illustré par la victoire sur la Sphinx, ne le fasse pas prévenir elle-même. Euripide aurait corrigé, sur ce point, une imperfection de Sophocle.

6. Cf. *Œd. R.*, v. 939.

7. F. 550. Cf. *Oid.*, I, p. 323.

père était si vif ¹ que la reine, ne voulant pas ajouter aux souffrances du malheureux, lui révélait qu'il n'était pas le fils de Polybos. Elle lui racontait en détail comment elle l'avait recueilli sur le rivage de la mer, et comment Polybos avait accepté de l'élever pour sien ². Ce récit, fait en présence de Jocaste, ne lui permettait guère de douter que son époux ne fût l'enfant qu'elle avait jadis abandonné aux flots pour assurer la vie de Laïos ³. Le double crime de parricide et d'inceste éclatait dans toute son horreur.

Ainsi, après la perspective réconfortante qui, un instant, s'était offerte, le malheureux se trouvait plongé dans une infortune encore plus grande ⁴. Au répit momentané succédait la catastrophe suprême. Œdipe était désormais, non seulement un être réprouvé de tous, mais un objet d'aversion pour celle qui, jusque-là, avait si vaillamment partagé sa misère. Incapable de supporter une telle révélation, Jocaste se donnait la mort ⁵; quant à Œdipe, il est incertain s'il partait en exil sans guide, comme dans la légende primitive ⁶, ou si Créon le reléguait, comme chez Sophocle, dans quelque réduit du palais ⁷.

1. V. HYG., f. 67. Chez Sophocle, l'idée que la terrible prédiction de l'oracle ne pouvait plus se réaliser fait que la mort de Polybos cause à Œdipe beaucoup plus de soulagement que de peine. On pourrait croire qu'Euripide prêtait à son héros des sentiments différents et, d'ailleurs, tout aussi vraisemblables : l'inquiétude disparaissant, le fils n'est plus sensible qu'à la douleur. N'oublions pas, non plus, que, chez Euripide, Œdipe, à ce moment là, avait déjà perdu la vue, que son propre malheur et cette diminution devaient amortir singulièrement les craintes inspirées par l'oracle. V., sur l'incapacité d'un aveugle à tuer, ce qu'Œdipe dit à Tirésias dans *Œdipe-Roi*, v. 348 sq. et 374 sq. C. Robert a essayé d'expliquer la différence d'attitude entre les deux Œdipe par des raisons tout autres (*Oid.*, I, p. 323, 331) : il estime très probable que, chez Euripide, Œdipe n'avait reçu aucun oracle à Delphes, que, s'il était parti pour Delphes, il n'y était pas arrivé; l'auteur rappelle à ce propos la version du prologue des *Phéniciennes* où Œdipe, après le meurtre de Laïos, retourne offrir ses dépouilles à Polybos. D'après ce même récit de Jocaste, Œdipe s'était mis en route pour Delphes afin de savoir si Polybos était son vrai père (cf. HYG., f. 67). C. Robert suppose que, du v. 32 au v. 44 des *Phéniciennes* Euripide suivait son *Œdipe* et que, pour le reste, il suivait la version de Sophocle. Reste une objection : si Œdipe s'était mis en route avec des doutes sur son vrai père, et s'il n'était point parvenu à Delphes, comment était-il arrivé à ne plus douter de la paternité de Polybos ? C. Robert ne résout pas la question mais on pourrait voir là, ce me semble, un effet du temps et des plus grandes vraisemblances. Notons que, chez Sophocle, Œdipe n'a pas non plus gardé de doutes, et pourtant l'oracle de Delphes ne l'avait nullement rassuré à ce sujet (v. 788).

2. L'acceptation de Polybos que mentionne HYGIN (f. 66) est confirmée par le vase à reliefs du Louvre.

3. Revenant sur son opinion première (*Hom. Becher*, p. 78 sq.), C. Robert estime que le récit de Périboia suffisait à la révélation totale, et qu'il n'était fait aucune mention des cicatrices d'Œdipe. HYGIN (f. 67) aurait emprunté à Sophocle le trait du vieillard Ménoitès

4. F. 549 (cf. *Oid.*, I, p. 328).

5. Comme dans l'*Odyssée*, dans la trilogie thébaine d'Eschyle et dans Sophocle (*Oid.*, I, c.). WELCKER (p. 545) a soutenu l'opinion contraire, mais, outre qu'il s'appuie sur un texte fautif du scoliaste aux *Phéniciennes*, v. 61, le suicide paraît évidemment mieux convenir au caractère de Jocaste dans la tragédie d'Euripide (*Oid.*, II, p. 117, n. 54, et *supr.*, p. 436 sq.). Rappelons que, dans la *Thébaïde*, Euryganeia survivait à la reconnaissance (*Oid.*, I, p. 180 sq., et 225), et l'on connaît la donnée des *Phéniciennes* à cet égard.

6. *Oid.*, I, p. 46 et 328. HARTUNG (p. 252) et WAGNER (*Eur. Fragm.*, p. 754) croient au départ d'Œdipe avec Antigone; C. Robert estime (p. 328) que celle-ci devait être encore une enfant toute jeune (cf. *Oid.*, I, p. 307). Les *Phéniciennes*, où Œdipe s'éloigne sous la conduite de sa fille, se passent à un moment bien postérieur.

7. Comme dans la *Thébaïde*, chez Eschyle et dans *Œdipe-Roi* (v. *Oid.*, I, p. 328).

Dans son curieux parallélisme avec l'un des récits d'Hygin, le bol à reliefs du Louvre nous fait assister à la trouvaille d'Œdipe par Périboia sur le rivage de la mer, et à l'adoption par le roi Polybos de l'enfant abandonné. Si l'on admet pour la tragédie d'Euripide, sur la foi de l'autre récit d'Hygin, le trait des révélations de Périboia, on voit à quelle partie du drame il convient de rattacher cette représentation figurée. Nous y trouverions, non pas l'écho d'un prologue où Hermès eût narré l'enfance d'Œdipe ¹, mais le souvenir d'un épisode capital, celui où la reine expliquait dans quelles circonstances extraordinaires elle avait recueilli et sauvé l'être destiné à tant de malheurs ².

1. POTTIER, *a. c.*, p. 51 ; C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 76. Conception critiquée par LEGRAS, *o. c.*, p. 158, n. 1.

2. Si la restitution de C. Robert est exacte, il semblerait qu'Euripide, tout en acceptant certaines invraisemblances inhérentes à la donnée d'*Œdipe-Roi* (v. MASQUERAY, *Soph.*, I, p. 132-33), s'était efforcé de présenter une affabulation plus rationnelle (cf. WELCKER, p. 540). Il renonçait à l'attentat d'Œdipe sur lui-même comme ayant un caractère trop forcené ; il supprimait ce hasard extraordinaire que le témoin du meurtre de Laïos se trouvât être le même homme qui avait été chargé d'exposer l'enfant, et cet autre hasard que le messager fût précisément le pâtre qui, jadis, avait reçu l'enfant des mains de son compagnon et l'avait remis à Polybos. La reconnaissance immédiate du vieillard par le messager, après tant d'années écoulées, est encore, chez Sophocle, une chose assez étrange. D'ailleurs, ce messager, détail curieux, semble arriver de son propre chef, sans avoir été chargé d'aucune mission par Méropé. Enfin, on s'est beaucoup étonné que l'Œdipe de Sophocle n'eût jamais parlé de sa rixe avec Laïos ; or, le F. 553 appartient peut-être à une explication que l'Œdipe d'Euripide fournissait de son silence (v. *supr.*, p. 436 n. 4).

CHAPITRE XXI

OINEUS

Oineus ¹ est un de ces loqueteux d'Euripide que bafoue Aristophane ², et le scoliaste des *Acharniens* a brièvement rappelé, à cette occasion, le contenu de la tragédie dont ce personnage était le héros. Après la mort de Tydée ³ et le départ de Diomède contre Thèbes ⁴, Oineus, qui était vieux, fut dépouillé de la royauté par les fils d'Agrios ⁵ et il vécut misérablement jusqu'au jour où Diomède ⁶, étant revenu dans sa patrie, tua Agrios et rendit le pouvoir à son grand-père. Divers mythographes ont aussi raconté cette histoire, mais avec des divergences ⁷ qui ont fait contester la possibilité de les employer à la restitution du drame d'Euripide ⁸. S'il convient, en effet, de repousser quelques-uns de leurs détails ⁹, on doit remarquer cependant qu'ils s'accordent par certains traits qui, d'ailleurs, ne contredisent nullement,

1. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 583 sq. ; HARTUNG, *Eur. rest.*, p. 153 sq. ; VOGEL, *Sc. Eur.*, *Trag.*, p. 124 sq. ; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1890, I, p. 10-13. Il n'est nullement prouvé que Sophocle eût traité ce sujet (v. NAUCK, p. 233 ; PEARSON, II, p. 120). Suidas mentionne un *Oineus* de Philoclès (WAGNER, *Poet. trag. Gr. fragm.*, p. 63), et nous en connaissons un, aussi, de Chaérémon (WAGNER, *o. c.*, p. 120 sq. ; NAUCK, p. 786).

2. *Ach.*, 417. Cette allusion prouve que le drame d'Euripide est antérieur à 425. Sur Oineus, type de vieillard misérable, v. TIMOCLÈS, fr. 6, 16 (KOCK, II, p. 453). Cf. Ov., *Hér.*, IX, 153 : *solio sedet Agrius alto : Oenea desertum nuda senecta premit*.

3. Sous les murs de Thèbes. D'après la légende la plus répandue, Tydée était fils de Périboia qu'Oineus avait épousée après la mort d'Althaia. V. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 925, 926, et n. 6.

4. Lors de l'expédition des Epigones.

5. Frère puîné d'Oineus. Sur le sens primitif de l'antagonisme entre les deux frères v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 86.

6. Si l'on s'en rapporte aux scol. *Il.*, XIV, 114 et 120, le héros de la vengeance était Tydée (v. WELCKER, p. 583). Certains ont vu là une confusion (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 306). Mais cette version est acceptée par C. ROBERT, *o. c.*, p. 927.

7. HYGIN, f. 175, place l'épisode après la guerre de Troie, comme ANTONINUS LIBERALIS *Transf.*, 37 et PAUS., IV, 35, 1. D'après lui, Diomède, assisté de Sthénélos, fils de Capanée, tuait Lycopeus, fils d'Agrios, et se bornait à chasser son oncle lequel, d'ailleurs, se suicidait en exil. APOLLODORE (*Bibl.*, I, 8, 6) considère le départ de Diomède contre Thèbes comme postérieur, à la vengeance. Il dit qu'Oineus, une fois déchu, avait été relégué dans une dure prison. Diomède, chez lui, est assisté d'Alcméon et il tue quatre des fils d'Agrios, le sort de ce dernier n'étant l'objet d'aucune mention. Au lieu de restituer le pouvoir à Oineus qui est trop vieux, Diomède l'abandonne à Andraimôn, l'époux de la fille d'Oineus. D'après ANT. LIBERALIS, *Transf.*, 37, Diomède tua Agrios et ses enfants.

8. VOGEL, *o. c.*, p. 124.

9. La prison d'Oineus (v. *supr.*, n. 7), qu'Agrios ait été épargné, que la royauté ait été remise à Andraimôn.

s'ils l'étoffent un peu, le résumé succinct du scoliaste : telle la mention d'un compagnon dévoué de Diomède, et l'extension du châtiement aux fils d'Agrios. D'autre part, le sujet de l'*Oineus* d'Euripide avait été repris dans la *Péribolia* de Pacuvius ¹, et comme plusieurs vers substantifs de la tragédie grecque trouvent une correspondance exacte dans les fragments de la pièce latine, au point de vue de la situation, des sentiments et de l'expression même, on est autorisé à conclure que Pacuvius avait imité d'assez près Euripide, et à profiter, en conséquence, de certaines indications de la *Péribolia* pour se faire une idée moins imparfaite de son modèle.

Diomède ouvrait le prologue ² en saluant la terre paternelle de Calydon que Tydeus avait dû quitter, à la suite du meurtre d'un parent ³, pour s'établir à Argos, où il avait épousé la fille d'Adraste ⁴. C'est ainsi qu'il avait été amené à prendre part à la fatale expédition contre Thèbes dont Diomède et les autres Epigones venaient enfin de venger l'échec ⁵.

Il paraît certain, qu'au premier épisode, Diomède et son compagnon ⁶ étaient mis tout à coup en présence d'Oineus ⁷, vieillard infortuné ⁸ réduit à se livrer, aux champs, à quelque besogne mercenaire ⁹. Oineus se rendait à son travail ¹⁰, mais, devant les interrogations bienveillantes des jeunes gens ¹¹, il consentait volontiers à leur faire des confidences où il trouverait un allègement à ses douleurs ¹². Avec des traits rappelant les épreuves subies par Ulysse ¹³, Oineus racontait les injures infligées par les fils d'Agrios ¹⁴ : il servait de μάνης au cõt-

1. RIBBECK, o. c., p. 301 sq. Accius avait aussi composé un *Diomède* sur ce sujet. Il semble qu'Agrios y était dépeint comme un tyran exécration et que le vieil Oineus avait été jeté en prison (id. *APD.*, l. c.). Il y a, d'ailleurs, peu de choses à tirer des rares fragments d'Accius (v. RIBBECK, o. c., p. 524-25).

2. ARIST., *Rhét.*, 3, 16 p. 1417 a 15 et scol.

3. Sur les diverses formes de cette légende, v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 926-27. D'après HYGIN (f. 69) Tydeus avait tué par mégarde, à la chasse, son demi-frère Mélanippos. Cette version, qui remonte peut-être à la *Thébaïde*, avait été portée à la scène par un tragique inconnu qu'Accius a utilisé dans son *Mélanippus* (v. RIBBECK, p. 521 sq.)

4. F. 558.

5. F. 559. Welcker a eu tort d'admettre, sur la foi des auteurs mentionnés *supr.*, p. 442 n. 7, que Diomède était censé revenir de l'expédition contre Troie. V. WECKLEIN, a. c., p. 10-11.

6. V. le ω ξένος du F. 564. Selon Welcker et Hartung, ce compagnon était Sthénélos.

7. Il n'était donc pas en prison, comme dit Apollodore (v. *supr.*, p. 442 n. 7 et WECKLEIN, l. c.), cf. scol. *Ach.* : περιήει ταπεινός.

8. PAC., f. II et I (cf. RIBBECK, p. 303-304) ; δούποτος γηραιός, ARIST., l. c.

9. F. 561. Wecklein propose de tirer plutôt du texte de Philostrate : τρέφοντα τὸνδ' ἐγὼ τρέφω, et de voir là des paroles d'Oineus. C'est bien douteux. Welcker croit à tort (en lisant νῦν) que le propos était adressé par Diomède à l'homme qui employait Oineus.

10. F. 563. L'interprétation de Welcker (paroles de Diomède quittant le vieillard pour courir à la vengeance) est insoutenable.

11. V. WECKLEIN, a. c., p. 12.

12. F. 563. Peut-être résistait-il davantage chez Pacuvius, v. f. IV.

13. WELCKER, o. c., p. 586.

14. *APD.*, l. c. : ἡμίζοντο ; cf. PAC., f. V.

tabe, sa tête marquant le but des joueurs ¹ ; il devait, par suprême dérision, couronner lui-même leur adresse ² ; et ne lui fallait-il pas, encore, malgré son âge avancé, dormir couché sur le sol ! ³ Voilà bien les méchants quand ils sont prospères ; au comble de la fortune et n'imaginant pas un châtement possible, il n'est rien qu'ils refusent à leur caprice ⁴.

Diomède manifestant son étonnement que le vieillard n'ait point eu de partisans ni des amis pour le défendre, son interlocuteur répliquait que les uns étaient morts et que ceux qui restaient manquaient de courage. Ici se plaçait, en effet, le fragment 565 ⁵, vestige d'une stychomythie au terme de laquelle Diomède se faisait reconnaître de son grand-père ⁶.

Nous manquons de documents sur la deuxième partie de la tragédie, mais on peut croire que Diomède, comme chez Pacuvius, mettait à profit, pour exécuter sa vengeance, la liberté et la confusion d'une fête bachique ⁷, et qu'il surprenait Agrios dans les plaisirs d'un somptueux festin ⁸. Il semble aussi que le tyran ou l'un de ses fils tentait de se réfugier sur un autel d'où Oineus se flattait de savoir l'écartier malgré le déclin de ses forces ⁹.

Périboia, l'épouse d'Oineus, devait être une figure importante de la tragédie latine à laquelle elle donnait son nom ¹⁰, et il est probable

1. C'est ainsi que, d'après un fragment des *Ὅστρολόγοι* d'Eschyle (F. 179, v. 3), Eurymachos s'était comporté avec Ulysse déguisé en mendiant. Cf. JAHN, *Philol.*, XXVI, 1867, p. 209 sq.

2. F. 562.

3. F. 569. D'après le F. 570, Welcker ajoute (p. 586) qu'il devait marcher doucement sur la pointe des pieds (*ἀκρίζων*) pour ne pas éveiller leur humeur sauvage.

4. Cette conclusion du récit est donnée par le F. 564 dont j'ai rendu l'idée générale. Le détail n'est rien moins que sûr. La difficulté provient du passage du cas général (*πράξιον*) au cas particulier (*ἔδρασον*) ; Wecklein estime qu'on ne la résout pas en considérant *ἔδρασον* comme un aoriste gnomique et il propose, sans rien modifier au texte, de rattacher le v. 1 à une phrase antérieure. On aurait eu, par exemple : < *χάνταυθ' ἐφάνθη τοῦτ' ὃ γίνεσθαι φιλεῖ* > *ἔταν... καλῶς κτλ.*

5. V. AR., *Gren.*, 72.

6. WECKLEIN, *a. c.*, p. 13. VOGEL (p. 124) paraît admettre, au contraire, que Diomède marchait à la vengeance sans se faire reconnaître du vieillard. RIBBECK (p. 306) ne tranche pas la question pour le drame de Pacuvius. Les F. 566 et 567 semblent bien avoir aussi appartenu à la même scène et être des réflexions d'Oineus. Welcker lui attribue encore le F. 560.

7. V. RIBBECK, p. 306 et VOGEL, p. 125. On ne peut suivre ici l'hypothèse de HARTUNG (p. 157) qui, s'inspirant de tels détails qu'il croyait être dans le *Diomède* d'Accius, imagine que le héros partait à Argos chercher une armée. Au sujet de la fête bachique, v. les F. XXVII et XXVIII de Pacuvius, et la description des Bacchantes dans l'*Oineus* de Chaerémon (NAUCK, p. 786, F. 14). Le culte bachique devait être florissant dans le pays d'Oineus qui passait pour avoir, le premier, reçu la vigne de Dionysos, ou pour l'avoir lui-même découverte. V. C. ROBERT *Gr. Heldens.*, p. 85-86.

8. PAC., f. XII.

9. PAC., f. XXIII ; cf. RIBBECK, p. 308 et VOGEL, p. 125. Hartung a développé (p. 158) une opinion toute contraire : Oineus, vieillard philosophe, aurait cherché à détourner Diomède d'une vengeance sanglante et Agrios eût été simplement exilé comme dans *HYGIN*, l. c.

10. RIBBECK (*o. c.*, p. 307) a supposé que, forcée de s'unir à Agrios lors de la déchéance de son mari, et secrètement avertie de l'approche de Diomède, elle essayait de collaborer à la vengeance en poussant un des fils d'Agrios à la révolte contre son père.

qu'Euripide lui avait déjà fait une place dans son drame ¹. Cette opinion, fondée, par ailleurs, sur le goût du poète pour les caractères féminins, trouvera peut-être encore une confirmation dans l'examen d'une peinture de vase du British Museum ² (fig. 125).

A droite est assis sur un autel, les mains croisées derrière le dos, un personnage barbu au regard angoissé ; il est vêtu d'un chitôn à manches brodées et une inscription le désigne comme Agrios (ΑΓΡΙΟΣ). A côté de l'autel, visible seulement jusqu'aux hanches, une Erinyes au corps noirâtre est apparue, tenant dans une de ses mains un serpent qui s'enroule autour de son bras ; un second serpent entoure son bras gauche et deux autres ceignent sa chevelure. Du côté opposé vient un homme âgé, également barbu, que son riche vêtement



Fig. 125.

et son sceptre nous désignent comme un roi. Ce personnage est accompagné d'une femme qui, de la main gauche, lui montre Agrios, tandis que son bras droit est passé sur le cou et l'épaule du vieillard. Entre ce groupe et l'autel, à peu près au centre de la peinture, on voit un jeune homme coiffé du pilos et vêtu d'un court chitôn brodé. Appuyé sur sa lance, il se tourne vers le vieux roi, en élevant dans sa main droite un glaive au fourreau qu'il semble lui offrir. On serait porté à retrouver là un souvenir du dénouement d'Euripide : Périboia amène en hâte

1. VOGEL, *o. c.*, p. 125.

2. *Cat.*, n° 1362. Rep. INGHIRAMI, *Vas. fitt.*, I, 60 = notre fig. 125 ; d'HANCARVILLE, *Ant. étr. gr. et rom.*, II, 38. Cf. BIRCH, *Archaeologia*, XXX, p. 540 sq. ; VOGEL, *l. c.* On trouvera, à la p. 126 de Vogel, quelques-unes des anciennes interprétations manifestement erronées ; l'inscription, qui suffit à les écarter, n'est devenue visible qu'après nettoyage de la poterie.

son époux qui a déjà reconquis la dignité royale ; d'un geste triomphant, elle montre Agrios épouvanté et réduit à chercher près des dieux un asile¹. Mais sans doute va-t-on le chasser de l'autel pour lui infliger le châtement mérité et déjà Diomède, artisan de la victoire, présente à son grand-père le glaive vengeur.

On a depuis longtemps rattaché à *Oineus*² la décoration d'un autre vase, une amphore polychrome du Musée de l'Ermitage³. Cette peinture, fort belle, a tout le pathétique du drame et nous donne vraiment l'impression d'assister à une scène du théâtre grec⁴. Elle a été décrite plus haut⁵, dans le chapitre où nous avons expliqué pourquoi il nous paraissait impossible d'y reconnaître, avec Petersen, le dénouement du *Thyeste* de Sophocle. Mais si nous avons suivi, en cela, l'opinion de M. Maybaum, nous nous séparerons de lui quand il se prononce de façon très catégorique contre une relation quelconque de la peinture avec *Oineus*⁶. A un détail près, elle s'accorderait parfaitement avec la fin de la tragédie, telle qu'on vient de l'esquisser. Le détail divergent, c'est la jeune fille morte dont la tête seule est visible derrière l'autel. Mais, au fait, est-ce une jeune fille ou un adolescent que l'artiste a voulu nous montrer⁷ ? Le doute reste permis, semble-t-il, et on est assez tenté de reconnaître là un jeune fils d'Agrios qui aurait déjà succombé dans la bagarre. Même si l'examen de l'original révélait de façon indéniable le caractère féminin du personnage, ne pourrait-on pas croire que le décorateur, reproduisant quelque modèle, a rendu inexactement cette figure de second plan ? On serait amené à cette hypothèse par tout le reste de la peinture, par la manière, notamment, dont l'expression et le geste menaçant du vieillard s'accordent avec l'attitude énergique que l'*Oineus* d'Euripide, à en juger par Pacuvius⁸, devait avoir, à la fin de la tragédie, envers ses persécuteurs.

1. On doit reconnaître, d'ailleurs, que la jeunesse du personnage féminin et le fait qu'Agrios ait les mains liées derrière le dos font bien quelque difficulté d'interprétation.

2. V. déjà FLASCH, *Bullet.*, XLIII, 1871, p. 123 sq. Le rapport est considéré comme douteux par RIBBECK, p. 310 ; Vogel, également, fait des réserves (p. 127) comme pour le vase précédent. Cette peinture est mentionnée dans ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Oineus*, p. 762.

3. N° 1032. Reproduite pour la première fois par MAYBAUM, *Arch. Jahrb.*, XXIX, 1914, pl. VII.

4. MAYBAUM, *op. cit.*, p. 96.

5. V. p. 211.

6. *Op. cit.*, p. 97.

7. Maybaum prétend que la figure est féminine. Mais v., RIBBECK, p. 310, et VOGEL, p. 127.

8. PAC., f. XXIII ; cf. *supr.*, p. 444 et n. 9.

CHAPITRE XXII

OINOMAOS

L'histoire de Pélops et d'Oinomaos est, pour nous, localisée en Elide, mais il paraît démontré que, dans un stade antérieur de la légende, Pélops, maître authentique d'Argos ¹, arrivait dans l'île de Lesbos chez le roi Oinomaos, et enlevait sa fille Hippodamie, en franchissant les flots au moyen des chevaux ailés qu'il avait reçus du dieu de la mer ².

Dès une époque ancienne, Oinomaos et Hippodamie se trouvèrent transplantés à Pise, et c'est là que survint alors Pélops conçu désormais comme un Lydien ³. Sur ce nouveau sol, le mythe ne tarda pas à se modifier par l'obscurcissement de la donnée primitive du rapt ⁴. Il s'agit maintenant d'une course mortelle ⁵ qu'Oinomaos, sûr des armes et des chevaux d'Arès ⁶, impose aux nombreux prétendants de

1. Comme dans l'*Iliade*, II, 104, où Pélops est qualifié de *πληζιππος*. Papasliotis a conclu de ce nom que le noyau de la légende en question dans ce chapitre devait être connu du poète (*Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 33).

2. Cet attelage de Poseidon était naturellement apte à franchir la mer, et ce détail des *chevaux ailés* ne sera jamais oublié (v. PIND., *Ol.*, I, v. 87; Phéréc. ap. Sc. SOPH. *El.*, 505 EUR., *Or.*, 987; APD., *Ep.*, II, 3; CIC., *Tusc.*, II, 67). Les coursiers de Pélops avaient des ailes sur le coffret de Cypsélos (PAUS., V, 17, 7), et on les voit encore ainsi sur un lécythe à figures noires du Musée d'Athènes (COLLIGNON-COUVE, n° 968). Un sarcophage du II^e siècle ap. J.-C. (C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, III, 322 a) montre Pélops et Hippodamie au-dessus des flots et il y a peut-être sur deux de nos vases peints (JL) un souvenir de cette capacité merveilleuse de l'attelage. C'est ce qui explique comment, dans un développement ultérieur de la légende, Pélops pourra, de son char, précipiter Myrtilos à la mer. Nous résumons ici, en ce qui concerne l'évolution de la légende, la théorie exposée par C. ROBERT *Bild u. Lied*, p. 187, n. 35, et *Gr. Heldens.*, p. 208 sq., et acceptée par WILAMOWITZ, *Hermes* XVIII, 1883, p. 217, n. 2 et Tümpel, ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 3315 sq.; C. Robert croit que Lesbos était la patrie primitive d'Oinomaos; il a été combattu sur ce point par quelques critiques qui admettent, d'ailleurs, eux aussi le vieux stade lesbien de la légende (v. Weiszäcker, ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 1 p. 772, FURTWAENGLER, *Gr. Vasenmal.*, II, p. 33 n. 1).

3. Par l'effet de la propagande anti-achéenne des Doriens. V., sur cette propagande, C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 187 sq.; P. MAZON, *Orestie*, p. xxv.

4. Nous disons *obscurcissement* et non pas *disparition*, car la donnée primitive du rapt ne s'effacera jamais de façon totale. Comme le coffret de Cypsélos (PAUS., V, 17, 7) l'art postérieur représentera souvent Pélops avec Hippodamie près de lui sur son char, et Apollodore fait, de la présence d'Hippodamie sur le char du concurrent d'Oinomaos, une des conditions de l'agôn (*Ep.*, II, 5).

5. Cette idée de *course* devait se présenter d'autant plus naturellement aux esprits qu'on avait pu, antérieurement, imaginer Oinomaos, s'élançant à la poursuite du ravisseur.

6. Arès passait en effet pour son père; v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 207.

sa fille ¹, dont la liste était déjà donnée par Hésiode ² et par Epiménide ³. On verra dans cet agôn fabuleux une sorte de prototype des courses d'Olympie ⁴, et nous en trouvons justement le premier récit dans une ode de Pindare ⁵. Le poète célèbre en quelques vers la victoire de Pélops ⁶ sur le souverain de Pisa, grâce au présent que lui fit Poseidon d'un char d'or et de chevaux aux ailes infatigables ; de la sorte, il échappa à la lance d'Oinomaos et il obtint la vierge Hippodamie, objet de son ardent amour.

Il est remarquable que, dans Pindare encore, le glorieux Pélops a triomphé uniquement par la faveur des dieux ⁷, et que le poète ne dit rien de Myrtilos ni de sa trahison bientôt punie. L'aurige félon d'Oinomaos n'apparaît que chez Phérécyde ⁸, et il en résulte un changement profond dans l'histoire, puisque Pélops va l'emporter par la ruse d'un complice, comme s'il ne disposait plus de moyens surnaturels ⁹. Les tragiques ont repris cette conception ¹⁰ particulièrement favorable au pathétique du drame et ils ont beaucoup contribué à donner à la

1. C. Robert compare la légende béotienne d'Atalante (*Gr. Heldens.*, p. 83 sq.).

2. Dans les *Grandes Eées* (Scol. PIND., *Ol.*, I, 79 ; PAUS., VI, 21, 10 ; cf. KINKEL, *Ep. Graec. fr.*, p. 141-42).

3. Scol. *Ol.*, I, c. ; cf. *Ep. Graec. fr.*, p. 232. Selon WEISZAECKER (*a. c.*, p. 766) c'était dans ses *Καθαρμοί* qu'Epiménide parlait des prétendants d'Hippodamie.

4. C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 187, n. 35 ; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 770.

5. PIND., *Ol.*, I, 67-88. Cette ode se rapporte à la victoire obtenue par Hiéron en 476, et a certainement été écrite avant 472 (v. PUECH, *Pind.*, I, p. 19).

6. Pélops, le *Lydien*, dit PINDARE, v. 24.

7. Id. sur le coffret de Cypsélos (PAUS., *l. c.*) ; Ps.-LUC., *Charid.*, 19 ; DRON CHRYS., 64, 14 ; PHIL., *Im.*, I, 30 ; cf. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 434 ; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 122. Pindare ne précise rien sur le sort d'Oinomaos, mais il est certain que, d'après lui (v. 24, 90 sq.), Pélops est demeuré à Pise. C. Robert suggère (*Gr. Heldens.*, p. 212) que, dans la légende d'Olympie, Oinomaos se noyait en suivant Pélops jusque sur la mer, ou bien qu'il se tuait par désespoir de sa défaite.

8. Sc. APOLL., I, 752 ; Sc. SOPH., *El.*, 504 ; cf. *Fragm. hist. Gr.*, I, 94. PAPASLIOTIS (*a. c.*, p. 24-35) croit que le thème de la trahison de Myrtilos au profit de Pélops, et de la mort de l'aurige impitoyablement jeté dans les flots, sont des éléments très anciens qui se rattacherait à la propagande doricque que nous avons déjà signalée (v. *supr.*, p. 447 n. 3). Le personnage, en tout cas, n'est pas une invention du ^{ve} siècle, et C. Robert croit à son existence dans le stade lesbien de la légende non pas, sans doute, en tant que perfide aurige d'Oinomaos, mais comme soupirant malheureux d'Hippodamie, qui aidait peut-être, contre promesse de récompense, à l'enlèvement de la jeune fille (*Gr. Heldens.*, p. 214).

9. Il y a là une certaine contradiction, et pourtant nous sommes sûrs que, chez Phérécyde, où Myrtilos tendait un piège à Oinomaos (sc. APOLL., *l. c.*), Pélops possédait bien des chevaux aillés (Sc. *El.*, *l. c.*). La même juxtaposition se retrouve chez APOLLODORÉ (*Ep.*, II, 3 et 7) et, semble-t-il, aussi dans HYGIN (*f.* 84). Il est vrai que, d'après ces deux derniers auteurs, Oinomaos a lui-même des chevaux extraordinaires, si bien que le succès pouvait, malgré tout, sembler douteux, et que la trahison de Myrtilos n'était-peut-être pas superflue. Sophocle et Euripide l'ont admise incidemment dans *Electre* (504 sq.) et dans *Oreste* (988 sq.) ; mais figurait-elle de même dans leur tragédie d'*Oinomaos* ? C'est ce que nous examinerons plus loin (v. p. 465). Il est curieux d'observer que Phérécyde, tout en offrant les détails nouveaux de la trahison de l'aurige et de l'agôn entre Pélops et Oinomaos, paraît avoir gardé l'ancienne localisation à Lesbos (v. *supr.*, p. 447 n. 2).

10. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 123 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 215 sq. Les tragiques ont dû, aussi, mettre particulièrement en lumière le rôle de Myrtilos, parce qu'ils rattachent à ses malédictions contre Pélops tous les malheurs des Pélopidés (v. *El.* et *Or.*, *l. c.*).

légende son aspect définitif tel qu'il ressort des mythographes ultérieurs ¹.

Le roi de Pise, Oinomaos, avait une fille très belle, Hippodamie, et, soit qu'il fût amoureux d'elle ², soit à cause d'un oracle d'après lequel il devait périr de la main de son gendre ³, il la gardait jalousement. A tous ceux qui briguaient son alliance, il imposait l'épreuve d'une course jusqu'à l'isthme de Corinthe ⁴. Son rival devait prendre sur son char Hippodamie qui lui appartiendrait s'il arrivait au but sans encombre ⁵. Confiant dans ses chevaux merveilleux ⁶, Oinomaos lui consentait même une certaine avance, puisqu'il avait coutume, avant de partir, de sacrifier aux dieux un bœlier ⁷. Cela fait, il s'élançait en armes comme à la poursuite d'un ravisseur qu'il tuait en le rattrapant. Oinomaos avait déjà massacré de nombreux prétendants ⁸ quand arriva le jeune Pélopos. Désespérant de réussir là où tant d'autres avaient échoué, il entreprit de suborner Myrtilos en s'engageant à lui céder la moitié du royaume ⁹, ou bien ce fut Hippodamie qui, touchée par la beauté de l'étranger, sut persuader à Myrtilos de venir en aide au héros ¹⁰. Pour complaire à la jeune fille qu'il aimait ¹¹, et séduit, peut-être, par quelque promesse ¹², l'aurige prépara un piège à son maître ¹³. Ainsi, il fut cause de la chute d'Oinomaos qui, s'embarrassant dans les rênes, fut misérablement traîné parmi les débris de son char et

1. APD., *Ep.*, II, 3-10; DIOD., IV, 73; HYG., *f.* 84; PAUS., V, 14, 6; VI, 20, 17; 21, 10 sq.; VIII, 14, 10 sq.

2. APD., *l. c.* Cf. sc. LYC., 156; sc. EUR., *Or.*, 990; sc. PIND., *Ol.* I, 71, HYG., *f.* 253.

3. APD., DIOD., *l. c.*; HYG., *f.* 84; cf. sc. APOLL., I, 752.

4. APD., DIOD., *l. c.*, cf. sc. APOLL., *l. c.*; Weiszäcker estime (*a. c.*, p. 770) que la Phlasié était la patrie primitive d'Oinomaos (v. *supr.*, p. 447, n. 2).

5. APD., *l. c.*

6. APD., HYG., *l. c.*, Ces chevaux, à l'origine, étaient sans doute au nombre de deux, comme on le voyait encore sur le coffret de Cypsélos (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 214, n. 3).

7. APOLLODORE (*Ep.*, II, 5) dit qu'Oinomaos s'élançait à la poursuite εὐθέως, mais le trait du sacrifice préliminaire, attesté par Diodore et bon nombre de monuments figurés (v. déjà le lécythe à figures noires du Mus. d'Athènes, COLLIGNON-COUVE, n° 968) semble être le plus authentique (v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 211). Le sacrifice avait lieu sur un autel d'Olympie que certains appelaient autel d'Héphaïstos et d'autres autel de Zeus Areios (PAUS., V, 14, 6).

8. Treize, selon PINDARE, *Ol.*, I, 79, Hésiode et Epiménide (sc. PIND., *l. c.*); douze, selon d'autres auteurs (APD., *l. c.*, sc. EUR., *Or.*, 990; sc. LYC., 156). PAUSANIAS (VI, 21, 10 sq.) a ajouté encore quelques noms à la liste hésiodique. Sur ces prétendants et leur nom, v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 211, n. 4.

9. HYG., *f.* 84. Dans Diodore, c'est également Pélopos qui gagne Myrtilos, mais on ne dit pas de quelle façon.

10. APD., *l. c.*

11. *Id.*

12. V. PAUS., VIII, 14, 11.

13. Soit en négligeant de mettre les chevilles aux écrous du moyeu (APD., HYG., *l. c.*), soit en substituant des chevilles de cire aux chevilles de métal (Scol. APOLL., I, 752; scol. LYC., 156; scol. EUR., *Or.*, 998). Selon C. ROBERT (*o. c.*, p. 215-16), Euripide avait adopté la première version qui était celle de Phérécyde (scol. APOLL. RH., I, 752) et Sophocle la seconde. Deux vases peints (I K) semblent indiquer que Myrtilos, à un moment donné, sautait du char à la manière des apobates.

mourut ¹. Certains racontent même qu'il fut achevé par Pélops ². En expirant, il maudit Myrtilos et lui souhaita de périr de la main de Pélops ³ qui ne tarda pas, en effet, à le précipiter dans la mer ⁴.

Cette légende, représentée dès l'époque archaïque sur le coffret de Cypsélos ⁵, a joui dans l'art d'une fortune que les sculptures d'Olympie suffiraient à démontrer ⁶. Parmi les monuments d'importance moindre qui s'inspirent de ce grand thème ⁷, on remarque une série de vases peints à figures rouges dont le nombre semble bien correspondre au regain de popularité que la tragédie valut à l'antique histoire. Ils en illustrent les divers épisodes, et l'on peut voir se dérouler, grâce à eux, les phases successives de l'action.

I. — *L'arrivée de Pélops à la cour d'Oinomaos.*

A. — Situle du Musée de la villa Giulia, à Rome ⁸ (fig. 126). Sous une espèce de portique dont le toit est supporté par trois colonnes de forme singulière et devant une cloison basse qui délimite une stalle d'où émergent les têtes de quatre chevaux, Oinomaos Οἰνόμαος est assis, ayant debout, à son côté, le jeune Myrtilos Μυρτίλος. On voit, derrière Oinomaos, Hippodamie appuyée à une colonnette. Au premier plan se tient Pélops Πέλοψ, suivi d'un jeune Phrygien portant une ombrelle sur l'épaule gauche ; au-dessus de lui, Aphrodite et Pothos [Αἰφροδίτα, Πόθος].

Nous avons sous les yeux le début de la tragique histoire ⁹ : Pélops

1. APD., HYG., l. c. D'après Diodore, Myrtilos, séduit par Pélops, lui laissa le temps d'arriver au but avant son maître, et celui-ci, craignant l'accomplissement de l'oracle (v. *supr.*, p. 449) se tua de désespoir. Selon PAUSANIAS (VI, 20, 17), Myrtilos facilita la victoire de Pélops en effarouchant les chevaux d'Oinomaos. PEARSON (*o. c.*, II, p. 123) voit dans ce trait une simple déduction du vocable de Ταρξάπιπρος sous lequel Myrtilos était vénéré à Elis.

2. C'est ce qu'ajoute APOLLODORE, l. c. ; cf. EUR., *Iph. Taur.*, 823 sq. ; PS.-LUC., *Charid.*, 19 ; HYG., f. 245.

3. APD., l. c. ; scol. EUR., *Or.*, 990.

4. V. Appendice VII.

5. PAUS., V, 17, 7,

6. Selon PAUSANIAS (V, 10, 6 sq.), le fronton oriental d'Olympie (qui est postérieur à la 1^{re} Olympique, v. PUECH, *Pind.*, I, p. 30, n. 1) représentait les préparatifs de la course de Pélops et d'Oinomaos. V. WEISZAECKER, *a. c.*, f. 1 ; C. ROBERT, *Arch. Herm.*, f. 221. Le témoignage de Pausanias a été généralement accepté par les modernes. (V. notamment WEISZAECKER, *a. c.*, p. 775). Les arguments que C. ROBERT a fait valoir contre son interprétation (v. *Arch. Herm.*, p. 291 sq. ; *Griech. Heldens.*, p. 214, n. 5) ne me paraissent pas très convaincants.

7. Ces monuments qui, avec les vases peints, comprennent surtout des sarcophages, ont fait l'objet d'importantes études : PAPASLIOTIS, *Arch. Zeit.*, XI, 1853, p. 33 sq. ; 49 sq. ; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 774 sq. ; CULTRERA, *Ausonia*, VII, 1912, p. 116-168. Nous nous sommes surtout inspiré de ce dernier travail pour la classification des vases peints, en laissant de côté la subdivision A du mémoire, où sont catalogués les monuments relatifs à Pélops favori de Poseidon.

8. CULTRERA *a. c.*, p. 117-120, (B 1) f. 1, pl. II et III = notre fig. 126. D'après cet auteur, ce vase, de fabrication italote, proviendrait sans doute de Ruvo, et daterait de la première moitié du iv^e siècle (*a. c.*, p. 168). C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 216 n. 5) le considère, à tort, comme attique.

9. Pour les sarcophages relatifs à la même légende et en particulier, celui de Timpasa, v. GSELL, *Mél. d'Arch. et d'Hist.*, XIV, 1894, p. 437 sq., f. 59-60, pl. VII.

arrive chez Oinomaos et Hippodamie semble troublée à la vue du charmant étranger qui se présente après tant d'autres victimes. Comme sur plusieurs des peintures qui vont suivre, la roue que tient Myrtilos symbolise ses fonctions d'aurige et annonce sa trahison ¹.



Fig. 126.

II. — Le complot et la subornation de Myrtilos.

B. — Amphore de Ruvo ² (fig. 127). Au centre, Pélops, appuyé à un bassin d'eau lustrale, s'entretient avec Myrtilos, facilement reconnaissable à son attribut caractéristique de la roue. A droite, formant un groupe exactement parallèle, Hippodamie, accoudée elle aussi à la vasque, est en conversation avec sa mère, la reine Stéropé, qui se distingue à son diadème. Le bassin d'eau lustrale, l'autel où brûle la flamme,

1. Peut-être conviendrait-il d'ajouter à cette première catégorie une amphore d'Apulie, du Musée de Naples (HEYDEMANN, n° 1982; Cf. *Arch. Zeit.*, XI, 1853 pl. LIII = REINACH, *Rép.*, I, 378, 5; VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 130); mais cette peinture a un caractère tellement général qu'on a pu y reconnaître parfois Pâris et Hélène (v. VOGEL, *o. c.*, p. 130, n. 3) et non Pélops en présence d'Hippodamie.

2. On ignore où se trouve actuellement ce vase. *Rep. Mon. d. Inst.*, IV, 30 = REINACH, *Rép.*, I, 128, 3 et notre fig. 127. Cf. *Annali*, XVIII, 1846. p. 177 sq.; *Arch. Zeit.*, 1853, p. 40, n° 5; VOGEL, *o. c.*, p. 131; CULTRERA, *a. c.*, p. 127 (C 1).

la colonne surmontée d'un vase ¹ localisent la scène dans un sanctuaire. On voit, en haut, deux suivants de Pélops portant comme lui le cos-



Fig. 127.

tume phrygien, et Hermès qui, tenant une palme ², semble très attentif aux propos échangés entre Pélops et Myrtilos.



Fig. 128.

C. — Cratère de Ruvo, appartenant au British Museum ³ (fig. 128). Le

1. On ne peut suivre PAPASLIOTIS (*a. c.*, p. 40) qui voit là le tombeau des prétendants d'Hippodamie ; le décorateur, par anticipation, aurait supposé déjà rendus à ces malheureux les honneurs que leur rendra Pélops, après sa victoire (PAUS., VI, 21, 9).

2. Comme dieu de la palestra, selon Vogel ; en qualité d'ἐναγώνιος dit Papasliotis.

3. *Cat.*, IV, F 271. *Rep. Mon. d. Inst.*, V, 23 = REINACH, *Rép.*, I, 140 B et notre fig. 128.

bassin d'eau lustrale, la haute colonne surmontée d'un trépied apparentent ce vase au précédent ¹. Stéropé, couronnée d'un diadème analogue à celui qu'on vient de voir, est revêtue d'un magnifique costume royal. Ici, encore, elle correspond à Myrtilos, placé à l'autre extrémité, mais, de droite, elle a passé à gauche de même que sa fille Hippodamie. Pélops, qui est assis, est représenté cette fois dans la nudité héroïque. De plus, au lieu de former deux groupes distincts, les quatre personnages sont engagés dans la même conversation. Le geste de Myrtilos montrant sa roue permet d'en deviner aisément le sujet. Au registre supérieur, Pan, Aphrodite, Eros, une Nymphe locale ou Peithô.

D. — Amphore du Musée de Naples ². Pélops, assis, adresse la parole à Myrtilos, qui se retourne à son appel. Myrtilos porte deux roues, l'une à l'épaule, l'autre à la main. A droite, Hippodamie, avec une couronne et une patère où sont trois pommes. Au-dessus d'elle voltige un Amour.

E. — Amphore d'Altamura, du Musée de Naples ³. Un détail de ce grand vase, qui offre plusieurs images du monde infernal, est relatif à notre sujet : Myrtilos, assis au-dessous d'une roue figurée dans le champ et appuyé à une autre roue, est en conversation avec Pélops debout devant lui. Hippodamie est aussi présente, une main placée sur l'épaule de Myrtilos.



Fig. 129.

III. — Les préliminaires de la course.

F. — Amphore de Ruvo, du British Museum ⁴ (fig. 129). Debout, face à face, des deux côtés de l'autel de Zeus, Oinomaos et Pélops (inscr.)

Cf. PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 41, n° 6 ; VOGEL, *o. c.*, p. 131 ; CULTRERA, *a. c.*, p. 127 (C 2). L'autre côté de ce vase représente la *folie de Lycurgue* ; v. *supr.*, f. 21.

1. Peut-être avons-nous dans ce détail une allusion au sanctuaire d'Olympie. C'est une façon de localiser la scène.

2. HEYDEMANN, n° 3227 ; provenant de Basilicate. Cf. *Annali*, XVIII, 1846, p. 183, et XXII, 1850, p. 330 ; PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 41 n° 7 ; CULTRERA, *a. c.*, p. 127 (C 3).

3. HEYDEMANN, n° 3222. Rep. *Mon. d. Inst.*, VII, 9 = REINACH, *Rép.*, I, p. 167. Cf. CULTRERA *a. c.*, p. 127 (C 4) selon qui il faudrait peut-être rattacher au même groupe de monuments les fragments de peinture murale publiés *Gaz. Arch.*, I, 1875, p. 20, pl. V et VI (Aphrodite et Myrtilos). E. de Chanot, au contraire (*l. c.*), rapproche cette peinture du vase F.

4. *Cat.*, IV, F 331. Cf. *Annali* XII, 1840, tav. d'agg. NO ; PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 42

vont consacrer par une libation le pacte relatif à la course. Derrière Oinomaos, mais se retournant pour contempler la scène ou jeter un regard d'intelligence à Pélops, Myrtilos (inscr.) tenant son aiguillon et une couronne. A droite est assise Aphrodite (inscr.) donnant ses instructions à Eros. A gauche, une femme, Stéropé ¹ ou Peithô ², amène Hippodamie qui semble hésitante. On voit, fixées à la paroi du fond, deux têtes humaines, celles des prétendants Pélargos et Périphas (inscr.) ³.

G. — Amphore de Ruvo ⁴ (fig. 130). Pélops et Hippodamie se tendent la main au-dessus d'un autel et Oinomaos, debout près de sa fille, fait le serment de la donner à Pélops s'il remporte la victoire ⁵. Un personnage



Fig. 130.

couronné, qui est probablement Myrtilos, si nous en jugeons à la roue placée à ses pieds, apporte un bouc pour le sacrifice qu'Oinomaos offrira avant son départ, et que nous verrons représenté sur le vase suivant. A gauche, posant sa main sur la tête d'un Eros, Aphrodite. A droite une Erinyes, symbole de la malédiction qui frappera le traître ⁶, ou de la mort lamentable qui attend Oinomaos ⁷.

H. — Cratère de S. Agata dei Goti, conservé au Musée de Naples ⁸

³ sq. n° 8, pl. LIV, 1 = REINACH, *Rép.*, I, 378, 6 et notre fig. 129; WEISZAECKER, *a. c.*, ap. ROSCHER, *Ler.*, III, 1, p. 776, n° 2, f. 2; CULTRERA, *a. c.*, p. 131 (D 3).

1. Papasliotis.

2. Weiszäcker.

3. Même motif sur le sarcophage de Tipasa, v. GSELL *a. c.*, f. 59. Weiszäcker rapproche ces noms de ceux de Pélagon et Prias, qui figurent dans la liste de PAUSANIAS, VI, 21, 10 sq. Peut-être doit-on rapporter encore à la même catégorie un vase d'Apulie conservé au Musée du Louvre. V. PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 44, n° 9, pl. LIV, 2 = REINACH, *Rép.*, I, 378, 7; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 776, n° 3, f. 3; CULTRERA, *a. c.*, p. 131 (D 4). Hippodamie apporte une libation à son père qui est suivi de Pélops (?).

4. Je ne sais pas où est maintenant ce vase. V. *Annali*, XXIII, 1851, p. 289, tav. d'agg. Q R; PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 45 sq., n° 10; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 776, n° 4, f. 4 = notre fig. 130; CULTRERA, *a. c.*, p. 131 (D 5).

5. Je suis WEISZAECKER (*l. c.*) et non PAPASLIOTIS (*l. c.*) qui me paraît être ici dans l'erreur.

6. Weiszäcker

7. Papasliotis.

8. HEYDEMANN, n° 2200. V. PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 49 sq., pl. LV = REINACH, *Rép.*, I, 379, 1 et notre fig. 131; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 776-77, n° 5, f. 5; CULTRERA, *a. c.*, (D 6); C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 294 sq., f. 222. Ce vase pourrait très bien être attique; il date des dernières années du v^e siècle ou du début du quatrième



Fig. 431.

(fig. 131). La scène du sacrifice se trouve ici développée, conformément à la tradition qui est attestée par Diodore ¹. Pélops et Hippodamie (inscr.) dont le quadriges est déjà lancé, jettent un dernier regard vers Oinomaos (inscr.). Celui-ci, debout devant l'autel, auprès d'une colonne surmontée de l'image d'Artémis ², prélude à l'acte religieux qu'il doit accomplir avant de se jeter à la poursuite du jeune couple. De la cassette et de la corbeille que lui tend un serviteur, il va prendre des grains d'encens et le couteau de sacrifice pour immoler le bœuf qu'on amène derrière lui. En bordure, à gauche, est assis un écuyer d'Oinomaos ³, et l'on voit au-dessus, encore au repos, le quadriges du roi maintenu par Myrtilos (inscr.). Puis, c'est une assemblée de dieux, Poseidon (inscr.), le protecteur de Pélops ⁴, Athènes, Zeus (inscr.) qui converse avec Ganymède (inscr.) ⁵ et une dernière divinité, qui est probablement Aphrodite ⁶.

IV. — La course.

I. — Cratère de Ruvo, appartenant au Musée de Naples ⁷ (fig. 132). C'est le motif supérieur du fameux vase dit d'Archémoros. Pélops et Hippodamie se retournent vers Oinomaos, qui les suit de près et brandit déjà sa lance. Myrtilos est sur le point de sauter du char d'Oinomaos, ce qui indique la proximité de la catastrophe. Un Eros propice vole à la tête du premier attelage. Les quadriges du vase précédent ont laissé la place à des biges.

J. — Amphore de Ruvo, du Musée de Naples ⁸. Sur cette peinture,

1. DIOD., IV, 73, 3.

2. Au-dessus du *modius* qui couronne la déesse, il y a trois lettres illisibles. C. Robert a souligné avec raison (*l. c.*) que le sacrifice d'Oinomaos ne doit pas être conçu comme destiné à Artémis ; l'image de cette dernière est indépendante de l'autel, l'autel de Zeus à qui va être immolé le bœuf. Artémis figure ici comme déesse de l'hippodrome. C. Robert propose de voir dans cette peinture la réplique plus ou moins directe d'un ex-voto d'Olympie (*Arch. Herm.*, p. 295).

3. C. ROBERT *Arch. Herm.*, p. 294. Ce n'est pas Arès comme le croyait PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 52.

4. C. Robert concluait de cette présence (*Arch. Herm.*, p. 294) que la victoire, ici, devait être obtenue, selon la version la plus ancienne, grâce aux chevaux merveilleux de Poseidon, et non pas, conformément à la donnée des tragiques, grâce à la trahison de Myrtilos. Mais il est revenu sur cette opinion, puisqu'il a, ensuite, admis la possibilité que cette peinture se rattachât à Sophocle (*Gr. Heldens.*, p. 215, n. 2).

5. Ce groupe est destiné à rappeler, peut-être, que Pélops avait été le favori de Poseidon (WEISZAECKER, *a. c.*, p. 777) Il semble bien y avoir, en tout cas, une association d'idées de ce genre.

6. Papasliotis et C. Robert. Le fronton oriental d'Olympie fait partie de ce groupe III de monuments (*v. supr.*, p. 450, n. 6).

7. HEYDEMANN, n° 3255 ; cf. PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 56, n° 14 ; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 777, n° 8, f. 6 = notre fig. 132 ; CULTRERA, *a. c.*, E 2.

8. HEYDEMANN, N° 3256. *Rep. Mon. d. Inst.*, II, 32 = REINACH, *Rép.*, I, p. 100. cf. PAPASLIOTIS *a. c.*, p. 57 n° 15 ; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 778 n° 9, p. 7 ; CULTRERA, *a. c.*, E 3.

qui orne le col d'un vase dont le sujet principal est un combat de Grecs et d'Amazones, un Eros vole encore à la tête du quadriges de Pélops et d'Hippodamie. Ceux-ci se retournent vers Oinomaos qui les



Fig. 132.

menace comme sur le vase précédent, mais une Erinys qui a surgi vient effrayer avec sa torche les chevaux que conduit Myrtilos. Au-dessus de l'attelage d'Oinomaos vole un oiseau de proie avec un serpent dans ses griffes. Des poissons dessinés dans la partie inférieure localisent la scène au voisinage de la mer.

K. — Amphore de la collection Santangelo, au Musée de Naples¹. Les deux amants, montés sur leur quadriges, sont toujours poursuivis par Oinomaos accompagné de Myrtilos. L'aurige, comme sur I, s'apprête à sauter. Une Erinys brandit son arme devant l'attelage d'Oinomaos dont le char est en passe de culbuter².

V. — Victoire de Pélops.

L. — Le triomphe des amants fait le sujet de plusieurs œuvres³, parmi lesquelles se distingue une magnifique peinture du Musée

1. HEYDEMANN, *S. Santang.*, n° 697; cf. PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 57, n° 16; WEISZAECKER, *a. c.*, p. 781, n° 10; CULTRERA *a. c.*, E, 4.

2. Une coupe de Canosa se rattache encore au même groupe, mais réduit la représentation au char d'Oinomaos et Myrtilos (MINERVINI, *Mon. ined. da R. Barone*, I, p. 31, 6. Cf. PAPASLIOTIS, *a. c.*, p. 58, n° 17; WEISZAECKER *a. c.*, p. 781, n° 11 et CULTRERA, *a. c.*, E 5). C'est le contraire de la belle amphore d'Arezzo. Cultrera classe de même, dans cette catégorie, l'œuvre imaginaire que décrit APOLLONIUS DE RHODES (I, 752 sq.) comme broderie du manteau de Jason. Les groupes de Pélops Hippodamie, Oinomaos et Myrtilos se retrouvent sur les reliefs de terre cuite romains (v. KEKULE, *D. ant. Terrak.*, IV, 1, p. 117 sq., IV, 2, pl. XXIII-XXIV et CXX).

3. V. CULTRERA, *a. c.*, G. Soulignons, d'ailleurs, que l'amphore d'Arezzo ne représente pas les amants après la course, comme le dit Cultrera, mais à la fin de la course.

d'Arezzo ¹ (fig. 133). Pélops (inscr.), dont les longues boucles et la chlamyde flottent encore au vent de la course, modère l'élan de son quadriga en se retournant, semble-t-il, vers son adversaire désormais impuissant ². Hippodamie (inscr.) se tient glorieusement auprès de lui, sur le char encadré de lauriers et que précède un couple de colombes. Belle et calme comme une déesse, elle regarde droit devant



Fig. 133.

elle vers la mer resplendissante ³, en levant simplement sa main droite pour marquer son étonnement.

VI. — Chute et mort d'Oinomaos.

M. — Cet épisode n'est représenté que sur une hydrie lucanienne de décadence, qui appartient à la Bibliothèque Nationale ⁴ (fig. 134). Le char disloqué est à terre, le timon relevé à droite, tandis que les quatre chevaux, qui ont rompu leurs attaches, s'écartent en bondissant des deux

1. *Mon. d. Inst.*, VIII, 3 = REINACH, *Rép.*, I, 163; FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmal.*, pl. LXVII; PFUHL, *Malerei u. Zeichn.* § 553 et 634, f. 583 = notre fig. 133; CULTRERA, *a. c.*, G 1. Ce vase attique date environ de 440.

2. FURTWAENGLER, *Gr. Vasenm.*, II, p. 33. PFUHL, *o. c.*, § 634, pour qui Oinomaos a été distancé par les chevaux merveilleux de Pélops qui vont s'engager sur la mer. On pourrait croire, aussi, qu'Oinomaos est tombé de son char, par suite du piège de Myrtilos.

3. La mer est représentée par un dauphin et sans doute, aussi, par les quelques mouchetures visibles. Y a-t-il là, comme le pensent C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 209) et PFUHL (*l. c.*), une allusion à la fuite de Pélops sur les flots, un souvenir de la légende primitive (v. *supr.*, p. 447), ou bien le décorateur a-t-il voulu suggérer l'arrivée à l'isthme de Corinthe, but de la course selon les tragiques ? La même question se pose pour J.

4. DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nat.*, No 977, f. 138 = notre fig. 134; cf. CULTRERA, *a. c.*, p. 139 (F 1). Le sujet est fréquent sur les urnes étrusques et les sarcophages; notons, entre autres, un sarcophage du Louvre (CLARAC, n° 780; cf. CULTRERA *a. c.*, p. 139, et f. 4.)

côtés. Un homme jeune vient, semble-t-il, de sauter légèrement sur le sol, et on s'accorde à y reconnaître Myrtilos, malgré l'inscription fautive qui le désigne comme OINOMAOΣ. Il est curieux, d'ailleurs, que le peintre n'ait pas figuré ce dernier, et il ne paraît pas avoir très bien compris la nature exacte de son sujet.



Fig. 134.

VII. — *Mort de Myrtilos.*

N. — Aryballe de Capoue, au Musée de Berlin¹ (fig. 135). Du quadriges, où se tiennent les amants, Myrtilos tombe à la renverse dans la mer symbolisée par un dauphin. Au dessus des chevaux, une Erinys aux vastes ailes porte un glaive nu à la main, et semble contempler la scène.

La plupart des peintures précédentes offrent entre elles des rapports intéressants à souligner². Dans le groupe II, les vases D et E montrent Myrtilos avec deux roues, et ce motif se retrouve, simplifié il est vrai³, sur C et sur B. Ces deux derniers vases ont encore ceci de commun qu'ils présentent exactement les mêmes personnages et qu'ils placent la scène dans un sanctuaire également caractérisé par un bassin d'eau lustrale et une colonne surmontée d'un ex-voto⁴.

La scène se déroule encore dans un endroit consacré sur toutes les peintures du groupe III, où le point central est uniformément constitué par un autel rappelant celui de B. Au surplus, si les représentations de ce groupe III se distinguent les uns des autres par des variantes assez importantes, on n'en remarque pas moins entre elles un

1. FURTWAENGLER, *Vasens.*, n° 3072. Rep. *Mon. d. Inst.*, X, 25 = REINACH, *Rép.*, I, p. 204 et notre fig. 135 ; cf. *Annali*, XLVIII, 1876, p. 34 sq. ; CULTRERA, *a. c.*, H 1.

2. V. CULTRERA, *a. c.*, p. 144 sq.

3. On ne voit plus, en effet, qu'une seule roue. Cf. A et G des groupes I et III.

4. B présente, aussi, un autel. Peut-être en est-il de même sur C, Pélops étant alors assis sur cet autel

certain nombre de traits analogues. Ainsi, Oinomaos nous apparaît toujours en guerrier barbu équipé à la grecque, et s'opposant comme tel à Pélops imberbe et revêtu du costume phrygien. L'attitude d'Aphrodite sur G rappelle un peu celle de Stéropé ou Peithô sur F, et surtout, il y a une ressemblance frappante entre le groupe principal des deux vases sauf que, sur G, Oinomaos ne tend plus de patère, et que Pélops avance vers H'ppodamie la main que, sur F, il gardait campée sur la hanche. Par ailleurs, le détail du bélier apporté par Myrtilos, sur G, se raccorde, comme on l'a vu, à l'un des motifs de H.

Si l'on passe au groupe IV,¹ nous pouvons encore, malgré quelques différences de détail, relever entre I, J et K la conformité générale



Fig. 135

des deux groupes des poursuivants et des poursuivis. Déjà, sur la peinture H du groupe précédent, l'attention de Pélops et d'Hippodamie était attirée par ce qui se passait derrière eux, et cette indication reparaît sur les monuments qui illustrent la poursuite. Ajoutons que l'Erinys de K rappelle l'Erinys de J et, pour revenir encore au groupe III, celle qu'on voyait aussi sur G. Les deux peintures I et K nous offrent la même figure de Myrtilos ayant déjà un pied hors du char d'où il va sauter.

1. Cultrera exagère, me semble-t-il, en disant (*a. c.*, p. 145) que, dans ce groupe, toutes les ressemblances proviennent simplement de l'identité du sujet.

Il y a donc, entre les monuments de chaque groupe, et même d'un groupe à l'autre, un certain nombre de ressemblances qui s'expliquent sans doute en grande partie par l'utilisation de motifs de répertoire ¹ et par l'influence des œuvres du grand art ². Mais les décorateurs n'ont-ils pas ressenti, soit directement, soit par l'intermédiaire de leurs modèles, l'action de la tragédie ³ ? Tel est le problème qu'il nous reste à examiner.

Il ne subsiste que bien peu de choses des drames que Sophocle et Euripide avaient consacrés à ce sujet ⁴, et l'on est réduit à dégager des récits des mythographes les linéaments de l'intrigue de ces poètes qui devait être, d'ailleurs, assez analogue, puisqu'elle était fondée, de part d'autre, sur la trahison de Myrtilos ⁵.

Le fragment 433 = 477 de Sophocle paraît impliquer une situation identique à celle que présente Apollodore ⁶ ; le fragment prouve, en effet, qu'Hippodamie avait été touchée par la beauté de Pélops, ⁷ dès son arrivée à Pisa ⁸, et on en conclut assez naturellement qu'elle

1. Surtout dans le motif de la poursuite. Comparer, sur le vase J, Hélios poursuivant Eos et Tithonos (REINACH, *Rép.*, I, p. 100).

2. Les vases B et C paraissent dériver d'un modèle commun qui pourrait être un tableau. Cf. *supr.*, p. 456, n. 2. Cependant, Cultrera nie l'influence de modèles du grand art (*a. c.*, p. 148).

3. Rappelons que les deux vases les plus anciens H et L sont de l'extrême fin du V^e siècle ou des premières années du quatrième.

4. WILAMOWITZ (*Anal. Eur.*, p. 156) date l'*Oinomaos* d'Euripide de 411-408, et PEARSON (*Fragm. of Soph.*, II, p. 123) de 409. Il fut donné en même temps que *Chrysippos* et les *Phéniciennes*. L'*Oinomaos* de Sophocle était certainement antérieur à 414, puisque quelques vers en sont cités dans les *Oiseaux*. V. PEARSON, *o. c.*, note au F. 476. On a souvent identifié l'*Oinomaos* de Sophocle à son *Hippodamie* (v. WELCKER *Gr. Trag.*, I, p. 61 et 352 ; NAUCK, p. 233) ; cette identification a été justement repoussée par PEARSON, *o. c.*, II, p. 121, et C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 407, à la suite de RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 442. Mais Ribbeck a eu le tort de faire d'*Oinomaos* un drame satyrique et de voir dans l'*Hippodamie* la version tragique de la même légende. Si Vogel l'a critiqué sur ce dernier point (*o. c.*, p. 129) il considère, lui aussi, l'*Oinomaos* comme un drame satyrique ; Weiszäcker fait de même, *a. c.*, p. 773 ; mais v. là contre PEARSON et C. ROBERT, *l. c.* On ne sait lequel des deux poètes grecs avait imité Accius. WELCKER (*o. c.*, I, p. 352) et RIBBECK (*o. c.*, p. 441 et 686) sont enclins à le rattacher plutôt à Sophocle. C. Robert croit au contraire, avec HARTUNG, *Eur. rest.*, II, p. 104, qu'il s'inspirait d'Euripide (*Gr. Heldens.*, p. 216).

5. Comme chez PHÉRÉCYDE (Scol. APOLL., I, 752) cf. *El.*, 504 sq. ; *Or.*, 988 sq. ; cf. PEARSON, *o. c.*, II, p. 123 ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 215 sq.

6. PEARSON, *l. c.* ; C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 215, n. 2) rattache à Sophocle le récit d'APOLLODORE (*Ep.*, III, 4, sq.) et du Ps.-LUCIEN, *Charid.*, 19. Il admet aussi que DIODORE (IV, 73) dépend partiellement de ce poète.

7. C. Robert renvoie (*o. c.*, n. 4) à *Sark.-Rel.*, III, 322 b. On voit généralement dans le F. 434 = 475 une parole d'Hippodamie à Pélops. V. pourtant *infr.*, p. 462, n. 3.

8. C'était là, évidemment, qu'était localisé le drame, comme chez Accius (v. F. IV et X, et PEARSON, *o. c.*, II, p. 124) et chez tous les mythographes, sauf Hygin qui ne donne aucune précision. Selon PEARSON (*l. c.*), les F. 430 = 471 et 432 = 473 suggèrent que le sort cruel des autres prétendants était rappelé à Pélops. Le premier était dit, soit par le chœur, soit par Oinomaos, pour détourner le jeune homme de son entreprise (PEARSON, n. à 471) ; d'après WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 354) et PEARSON (*o. c.*, n. à 473) le second fragment démontre que, chez Sophocle, Oinomaos scalpait les prétendants vaincus. On aurait là un nouvel exemple des emprunts du poète à HÉRODOTE (IV, 64). Avec leurs crânes, il ornait le temple d'Arès (v. WELCKER, *o. c.*, I p. 355, qui rapporte à Oinomaos le F. 432 = 473)

s'employait elle-même à gagner Myrtilos ¹. L'aurige était amoureux de la jeune fille ², mais, si elle profitait de son ascendant sur lui, rien ne démontre qu'elle l'eût décidé en s'engageant à répondre une fois à ses vœux ³. La poursuite d'Oinomaos pouvait commencer dans l'orchestra ⁴, mais il est clair que la course n'avait pas lieu sous les regards des spectateurs ; l'intermède pendant lequel elle était censée se dérouler jusqu'à l'isthme de Corinthe ⁵ était rempli par un stasimon, le chœur ⁶ souhaitant d'avoir des ailes pour se transporter vers les lieux où allait se fixer le destin ⁷. On ne saurait dire avec certitude si l'on voyait ensuite revenir les deux amants, ou si c'était un messenger qui racontait le détail de la course et le trépas d'Oinomaos ⁸.

On a pensé que, chez Euripide, Myrtilos faisait par ambition ce qu'il avait fait d'abord par amour, et que la complicité de l'aurige était assurée grâce à une démarche de Pélops qui lui promettait la moitié du royaume qu'il espérait conquérir. Telle est, en effet, l'indication fournie par Hygin dans sa fable 84 que C. Robert est enclin à considérer, au moins pour l'essentiel, comme une hypothèse du drame euripidéen ⁹. Aussi a-t-il rapporté à Euripide ces autres détails de la fable latine : qu'Oinomaos clouait à sa porte la tête des prétendants abattus par

1. C. ROBERT, *o. c.*, p. 215 ; PEARSON, *o. c.*, p. 123-24.

2. APD., *Ep.*, II, 7 ; PAUS., VIII, 14, 11 (où il est dit qu'il n'avait jamais eu l'audace d'entreprendre pour son propre compte la lutte qu'Oinomaos imposait aux prétendants). C. Robert suppose (*o. c.*, p. 214) que le trait de l'amour de Myrtilos pour Hippodamie appartenait à la légende primitive de Lesbos.

3. Ceci est une hypothèse de C. ROBERT, *o. c.*, p. 215, qui voit dans le F. 434 = 475 un reste de la conversation d'Hippodamie avec Myrtilos. Chez PAUSANIAS (*l. c.*), c'est Pélops qui promet à Myrtilos Hippodamie pour une nuit. RIBBECK (*Röm. Trag.*, p. 435) attribuait le même détail à Sophocle, et voyait dans le F. 431 = 472 des paroles de Myrtilos exigeant la garantie du serment. PEARSON (*o. c.*, II, p. 123) juge tout détail de ce genre trop grossier pour Sophocle ; il rappelle avec raison qu'il n'y a aucune promesse d'Hippodamie dans le récit d'Apolodore, et il fait observer que la jeune fille pouvait fort bien exiger un engagement solennel de Myrtilos ; c'est à elle qu'il conviendrait d'attribuer le F. 431 = 472 (cf. *o. c.*, p. 127). Sur la manière dont l'aurige trahissait son maître, v. *supr.*, p. 449, n. 43. C. Robert estime (*o. c.*, p. 216) que, chez Sophocle, Pélops achevait Oinomaos (v. *supr.*, p. 450, n. 2), comme on le voit sur quelques urnes étrusques (KOERTE, *Urn. étr.*, II, pl. V, 1, pl. XLI-XLVII, 2-16).

4. V. le détail de la *Vie* anonyme d'Eschine ap. NAUCK, p. 234 et RIBBECK, *o. c.*, p. 440 ; cf. PEARSON, *o. c.*, II, p. 125. Ce détail, d'ailleurs, n'exclut nullement le sacrifice préliminaire dont il est question chez Diodore et qui est attesté, aussi, pour la tragédie d'Accius (v. RIBBECK, *o. c.*, p. 438).

5. PEARSON, *o. c.*, p. 124.

6. Evidemment composé de Pisates (WELCKER, *o. c.*, p. 353).

7. F. 455 = 476 ; cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 441 ; PEARSON, *o. c.*, n. à 476.

8. V. PEARSON, *o. c.*, II, p. 124. J'admettrais volontiers, pour mon compte, et le message et le retour personnel. D'après C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 216) Oinomaos, chez Sophocle, était achevé par Pélops.

9. C. ROBERT, *o. c.*, p. 216, n. 3. Notons pourtant qu'Hygin semble adopter une localisation du drame toute différente de celle d'Euripide, et qu'il fait revenir Pélops, après sa victoire, dans le Péloponnèse considéré comme sa véritable patrie (v. Appendice VII). Peut-être, aussi, aura-t-on quelque peine à admettre que le motif de la passion de Myrtilos pour Hippodamie ait été complètement absent du drame d'Euripide comme il l'est de la fable d'Hygin. Sans nier que Pélops ait pris l'initiative de séduire Myrtilos, on pourrait être tenté de croire que, connaissant ou apprenant les sentiments de l'aurige, il lui faisait la promesse dont il est parlé chez PAUSANIAS (VIII, 14, 11).

lui¹, et qu'il refusait sa fille, non pas à cause de son amour pour elle², mais afin d'é luder la prophétie que son gendre devait un jour causer sa mort³. Les rares fragments d'Euripide permettent encore moins de précisions que les fragments de son devancier. Welcker attribue à Oinomaos les déclarations pessimistes du N° 571, où le malheur de ne pas avoir d'enfants est mis en balance avec tous les soucis et les chagrins que donne une progéniture⁴; le même accent désabusé est sensible dans les fragments 572 et 575, et il serait peut-être légitime d'y voir encore des paroles du roi⁵. On a supposé que la course était présentée par Euripide comme un véritable *ἀγών*⁶, au lieu qu'elle aurait gardé dans l'autre drame quelque chose de son caractère primitif de rapt amoureux⁷. Mais il n'y a pas là une certitude absolue⁸, et les modalités du dénouement nous restent, par ailleurs, aussi obscures que celles du dénouement de Sophocle⁹.

Cette pénurie d'informations rend très difficile, sinon impossible, de reconnaître sur les monuments la version de l'un ou de l'autre poète¹⁰. Aussi bien les deux drames devaient-ils nécessairement pré-

1. Id. *APD.*, *Ep.*, II, 5; *Ov.*, *Ibis*, 364; cf. *Phil.*, *Im.*, I, 29, 1.

2. Ce qui eût été la version de Sophocle (*Gr. Heldens.*, p. 215).

3. Id. *APD.*, *Ep.*, II, 4; *Diod.*, IV, 73, 2; sc. *APOLL.*, I, 752. La même fiction paraît avoir existé chez Accius (v. *Welcker*, *o. c.*, I p. 353; *Ribbeck*, *o. c.*, p. 436).

4. *Welcker*, *Gr. Trag.*, II, p. 674.

5. Id. *Welcker* (*o. c.*, p. 675) pour le F. 572, mais il voit (p. 674) dans le F. 575 une réponse de Pélops aux avertissements d'Oinomaos. Quant au F. 573, Welcker l'attribue (p. 675) à Hippodamie inquiète pour l'objet de son amour. *Hartung* (*Eur. rest.* II, p. 107) estime que le chœur, favorable à Pélops, voyait dans la mort d'Oinomaos un juste châ timent et prononçait les vers du F. 577. Rappelons que *Hartung* (*o. c.*, II, p. 104 sq.), en combinant certains traits de Pausanias et de Diodore, se représente l'intrigue d'Euripide comme passablement différente de celle de Sophocle: Myrtilos aurait procuré la victoire de Pélops simplement en effarouchant l'attelage de son maître; Oinomaos ne périssait pas dans la course, mais vaincu, privé de sa fille et craignant de voir s'accomplir un oracle redouté, il se donnait lui-même la mort. *Hartung* suppose qu'il venait exhiler son désespoir sur la scène et il lui attribue, dans cette situation, les F. 572, 573, 571, 575.

6. Ainsi que par Phérécide, dit C. Robert, qui retrouve ce trait sur les sarcophages romains (*Sark.-Rel.*, III, 323-29), ces derniers se rattachant surtout, d'après lui, à la tradition euripidéenne (v. *Gr. Heldens.*, p. 216 et n. 3).

7. A cause de la présence d'Hippodamie sur le char de Pélops.

8. Il n'y a aucun témoignage direct que, chez Euripide, Hippodamie n'ait pas été sur le char de Pélops. Les décorateurs des sarcophages romains (v. *supr.*, n. 6), comme Hygin, d'ailleurs, et Diodore, peuvent avoir simplifié d'eux-mêmes en ramenant la course au type de l'agôn ordinaire. D'autre part, rien ne prouve absolument que le détail relatif à Hippodamie, donné par le seul Apollodore, dérive uniquement de Sophocle. Il arrive bien à Apollodore de présenter (d'accord avec Hygin cette fois) un détail que l'on estime euripidéen (v. *infr.*, p. 464, n. 3).

9. Nous ne mentionnerons ici que pour mémoire la théorie de Walker (*Ichneutae* p. 596 et 618-19) sur l'Oinomaos d'Euripide. Il estime qu'Oinomaos formait avec Chrysippos et les Phéniciennes une trilogie liée. Etant donné, ajoute-t-il, que Chrysippos n'était pas le fils de Pélops et d'Hippodamie (v. à ce sujet notre chapitre sur Chrysippos), il pense que l'Oinomaos avait pour sujet l'abandon d'Hippodamie par Pélops. Hippodamie revenait alors chez son père toujours vivant, et c'était Oinomaos qui lançait des malédictions sur la postérité de Pélops et de sa nouvelle épouse.

10. Euripide, sans doute, a été particulièrement goûté au IV^e siècle. Mais l'anecdote selon laquelle Eschine jouant le rôle d'Oinomaos, serait tombé en se lançant à la poursuite de Pélops semble prouver que la tragédie de Sophocle (il s'agit bien, selon Hé-

senter des situations analogues, telles que l'arrivée de Pélops à la cour d'Oinomaos, et il est clair que la peinture de la Villa Giulia qui évoque cette scène correspond à une tradition commune beaucoup plutôt qu'elle ne se réfère spécialement à l'une des tragédies qu'il serait, d'ailleurs, absolument vain de chercher à deviner ¹.

En revanche, si nous admettons, avec C. Robert, que, chez Euripide comme dans la fable d'Hygin, Myrtilos était gagné par une démarche de Pélops, c'est à ce poète qu'il conviendrait peut-être de rattacher toutes les peintures relatives au complot, car Pélops y joue, en effet, un rôle essentiel ². De même, la première peinture qui montre la conclusion du pacte (III F) serait encore dans l'esprit d'Euripide, car le regard d'intelligence de Myrtilos à Pélops semble supposer un accord survenu entre eux, et l'on relève, de plus, sur cette image un détail qui rappelle ce que raconte Hygin sur les têtes des prétendants clouées aux portes du palais ³.

S'il retrouve Euripide dans Hygin, C. Robert voit dans Sophocle la source d'Apollodore et de quelques traits de Diodore ⁴. Aussi fait-il remonter à Sophocle deux détails de ces auteurs, d'une part qu'Oinomaos offrait un sacrifice avant de se jeter à la poursuite des prétendants ⁵ et, d'autre part, que chaque prétendant devait prendre sur son char Hippodamie comme une fiancée qu'il tentait de ravir ⁶. Le critique a déduit de là que plusieurs peintures, G H J, se rattachaient plutôt à la version sophocléenne ⁷. Encore que ces monuments aient pu être influencés par les créations de l'art antérieur ⁸, nous jugeons, nous aussi, l'action du théâtre fort probable; mais les raisons d'attribuer particulièrement à Sophocle les deux motifs précédents et de croire que, chez

SYCHIUS, I, 287, de l'*Oinomaos* de Sophocle) jouissait elle aussi, à la même époque, d'une assez grande popularité.

1. On ne saurait déterminer pour cette peinture, dit C. ROBERT (*Gr. Heldens.*, p. 216, n. 5) une source poétique précise.

2. Deux de ces vases (B et C) sont caractérisés par la présence de Stéropé. Faut-il croire qu'Euripide avait montré la reine favorable à Pélops et confidente du complot? Était-ce le fait de quelque autre version de l'histoire que nous ne connaissons plus? (V. PAPASLIOTIS, *o. c.*, p. 38, n. 18). J'attribuerais plutôt ce détail à la fantaisie du décorateur ou de son modèle. Sur B, d'ailleurs, Stéropé et Hippodamie ne se mêlent pas à la conversation de Pélops et de Myrtilos.

3. Détail analogue dans APD., *Ep.*, II, 5.

4. *Gr. Heldens.*, p. 215, n. 2.

5. DIOD., *l. c.*

6. APD., *l. c.*

7. C. ROBERT, *l. c.*

8. Le coffret de Cypsélos montrait déjà Pélops avec Hippodamie placée près de lui sur son char (PAUS., V, 17, 6); un lécythe à figures noires du Musée d'Athènes (COLLIGNON-COUVE n° 968) nous fait assister au sacrifice préliminaire d'Oinomaos. Il se pourrait, d'autre part, que quelques monuments (J et L) gardassent un souvenir de la forme la plus ancienne du mythe. On y voit, en effet, un rappel de la mer. L'artiste veut-il indiquer que Pélops est arrivé à l'isthme de Corinthe but de la course, ou bien, comme on le croit plutôt, n'est-ce pas là une survivance du thème primitif de la fuite de Pélops sur la mer, grâce aux chevaux de Poseidon? (V. FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 33; C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 209; PFUHL, *o. c.*, § 634.)

Euripide, la course était présentée comme un agôn ordinaire, ne sont pas absolument convaincantes ¹. Sans doute, de par leur date même, des peintures comme H et surtout L ne semblent guère pouvoir être mises en relation qu'avec Sophocle ²; cependant, l'influence exclusive de ce dernier sur tous les vases peints représentant la course ne saurait être admise que sous réserve, la persistance des céramistes à évoquer Hippodamie à côté de Pélops s'expliquant justement, peut-être, par l'unité de la tradition dramatique à ce sujet.

Quant à la noyade de Myrtilos, il est bien difficile de savoir s'il en était question au dénouement des deux tragédies. Sophocle et Euripide ont rappelé la chute à la mer dans *Electre* ³ et dans *Oreste* ⁴, et l'on pourrait croire que Sophocle, surtout, n'avait pas dû s'écarter, dans son *Oinomaos*, d'une version déjà traditionnelle, ainsi qu'il résulte, semble-t-il, du témoignage de Phérécyde ⁵. Au premier abord, on serait assez tenté d'admettre que, par son caractère émouvant et grandiose, la précipitation de Myrtilos dans les flots s'imposait aux esprits, dès cette époque, comme le prélude le mieux approprié à l'histoire tragique des Pélopidés ⁶, et nous voyons, qu'en fait, tous les écrivains postérieurs qui parlent de la mort de l'aurige ⁷ reproduisent cette même donnée, sauf une légère variante ⁸.

Ces divers motifs légitimeraient une présomption en faveur de la conformité de Sophocle et d'Euripide, dans leur *Oinomaos*, à la tradition générale ⁹. Cependant, à moins d'admettre pour le retour des vainqueurs vers le Péloponnèse un périple bien fantaisiste, la noyade à Géraistos est inconciliable avec la localisation du drame à Pise et la donnée d'une course de cette ville à Corinthe. D'autre part, l'idée d'un retour vers l'Asie est inadmissible, puisque toute la légende suppose l'établissement de Pélops en Grèce, et l'hypothèse qu'on a formulée d'un voyage de purification vers Lemnos nous semble extrêmement fragile ¹⁰. Dira-t-on que, dans la tragédie, la noyade, au lieu de se placer dans les parages de l'Eubée, avait lieu aux abords de l'isthme de Corinthe ? ¹¹. Mais cette théorie ne se fonde absolument sur

1. V. *supr.*, p. 463 n. 8.

2. Sur les dates de ces vases, v. p. 454 n. 8 ; p. 458 n. 1.

3. *El.*, 504 sq.

4. *Or.*, 988 sq.

5. Sc. Soph., *El.*, l. c.

6. On sait que, dans les deux passages des tragiques qui viennent d'être signalés, la précipitation de Myrtilos est donnée comme la cause première des malheurs des Pélopidés Cf. *Apd.*, *Ep.*, II, 8 : ὁ δὲ πίπτουμένος ἄρας ἔθετο κατὰ τοῦ Πέλοπος γένους.

7. Diodore seul (*l. c.*) est muet à cet égard.

8. Ils'agit de la variante rationaliste de PAUSANIAS (VII, 14, 11), selon laquelle Myrtilos est précipité, non du char de Pélops, mais de son vaisseau.

9. C'est bien, du moins en ce qui concerne Sophocle, le point de vue de WELCKER, *Gr. Trag.*, I, p. 353, et de PEARSON *Fragm. of Soph.*, II, p. 124.

10. Sur ces différents points, v. Appendice VIII.

11. V. *ib.* l'interprétation de Wagner au sujet du texte de Phérécyde relatif à la noyade.

rien ¹, et l'on comprend que C. Robert ait cherché à résoudre le problème dans un sens très différent. D'après lui, ce sont les mythographes qui, tout en empruntant aux tragiques la localisation à Pise, ont juxtaposé à cette donnée un élément incompatible avec elle, en retenant, de Phérécyde, le détail relatif au trépas de Myrtilos ². Ce dernier, dans le drame, n'était pas jeté à la mer ; ainsi se serait trouvée atténuée, du même coup, la contradiction qu'il y avait à présenter comme due à la trahison de l'aurige la victoire d'un héros qui possédait des chevaux merveilleux, dons d'une divinité. Ces chevaux ailés sont impliqués, en effet, dans l'histoire de la précipitation à la mer. Celle-ci disparaissant, le moyen surnaturel de victoire restait davantage dans l'ombre, et l'on pourrait même croire que les tragiques ne faisaient aucune mention du présent de Poseidon. Pélops se débarrassait de Myrtilos d'une autre façon, et si l'on ne peut préciser pour Euripide, selon C. Robert ³, les modalités d'un attentat dont les conséquences devaient être fatales, le critique pense que, dans l'*Oinomaos* de Sophocle, Myrtilos était tué par Pélops sur l'autel du palais de Pise où il avait cherché vainement refuge ⁴.

S'il en était ainsi, l'aryballe du Musée de Berlin (N), qui représente la chute à la mer, ne se rattacherait donc nullement à la tradition du théâtre ; mais il y a, dans tout cela, trop d'incertitude pour aboutir à une conclusion aussi ferme, et c'est pourquoi nous avons jugé préférable de maintenir — au moins à titre hypothétique — ce vase peint dans la liste des monuments qui ont été étudiés plus haut.

1. Au surplus, la localisation près de l'Eubée n'est pas d'époque tardive, et il semble que, tant qu'à admettre la chute à la mer, Euripide, du moins, l'eût placée à Géraistos où il la situe dans *Oreste* (l. c.)

2. *Gr. Heldens.*, p. 214, n. 6. On trouve cette juxtaposition même chez Hygin (v. *Gr. Heldens.*, p. 217, n. 1) où C. Robert croit pourtant relever des souvenirs incontestables d'Euripide (v. *supr.*, p. 462).

3. *Gr. Heldens.*, p. 217.

4. *Id.*, p. 216. Cette forme de légende est attestée, dit C. Robert, par les urnes étrusques (KOERTE, *Urn. etr.*, II, pl. LIII-LVI, 1-8).

CHAPITRE XXIII

PÉLIADES

Le merveilleux pouvoir de rejuvenissement de Médée était déjà connu des *Nostoi*, où l'on mentionnait qu'elle avait délivré Aïson du fardeau de la vieillesse ¹. D'après Simonide et Phérécyde ², Jason, lui aussi, avait été rajeuni par la magicienne ³, qui avait encore, selon Eschyle, accordé la même faveur aux nourrices de Dionysos et à leurs époux ⁴.

Cependant, Médée ne fut pas toujours conçue comme bienfaisante ⁵, et les allusions de Pindare ⁶ et de Phérécyde ⁷ prouvent que, dès une époque assez ancienne, elle passait pour avoir mis les secrets de son

1. KINKEL, *Ep. Gr. fragm.*, p. 55. Ce texte nous a été conservé par l'*Argument* de la Médée d'Euripide. Cf. OVIDE, *Mét.*, VII, 159 sq.

2. V. *Argument* de Médée (Fr. 204 et 74).

3. Alors que le texte des *Nostoi* concernant Aïson ne précise que la décoction des herbes magiques, l'*Argument* de Médée, souligne que Jason fut soumis lui-même à une opération de cuisson. Le trait a été repris par LYCORON, *Alex.*, v. 1315, et scol. *ad. l.* La cuisson se retrouve dans l'histoire de Pélops ressuscité par les dieux (PIND., *Ol.*, I, 26 sq.; scol. *ad. Lyc.*, 152-53), et le feu intervient aussi, mais d'une manière directe, dans le passage de l'*Hymne homérique* où il est dit comment Déméter essayait de rendre le jeune Démophon immortel. Pour des exemples analogues au procédé de Médée, v. FRAZER, *The Renewal of Youth*, *Apoll. Libr.*, II, p. 359 sq. Sur le caractère de Médée magicienne et, sans doute, originairement déesse, v. Appendice VI. On a parfois reconnu (v. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2505, et GOEDHART, *De Medeae mytho apud ant. script. et artif.*, Lugd. Bat., 1911, p. 97-98) la scène du rejuvenissement de Jason ou d'Aïson, symbolisé par un enfant, sur une peinture de vase de Leyde (GERHARD, *Aus. Vasenb.*, 69-70, 3, 6 = REINACH, *Rép.*, II, 43, 7). V. enc. *Mon. Ant.*, XVII, 1906, p. 121, f. 88. Une hydrie du British Museum (cf. *Arch. Zeit.*, IV, 1846, p. 287) montre Jason (inscr.) sous les traits d'un homme âgé, regardant Médée (inscr.) en train de faire cuire un bélier. Peut-être y a-t-il là quelque confusion ou contamination avec l'histoire de Pélias. Se basant sur la difficulté d'interpréter le mot φίλον dans le texte précité des *Nostoi*, GOEDHART (*o. c.*, p. 77-78) a proposé de lire ἱάσωνα, au lieu de Αἴσωνα, et de considérer le mythe du rejuvenissement de Jason comme primitif. Quoi qu'il en soit, ces traits remontent évidemment à l'époque où Aïson n'était pas encore représenté comme tué par Pélias pendant l'absence de Jason (v. p. 468 n. 1), et où l'on n'avait pas encore imaginé que Jason se fût attiré la haine de Médée par son infidélité. La plaisante invention d'ARISTOPHANE (*Cav.*, 1321 sq.) prouve la popularité de ces histoires de rejuvenissement par la cuisson.

4. *Arg. de Médée* et scol. *AR.*, *Cav.*, 1321; cf. NAUCK, p. 18. On trouve dans OVIDE (*Mét.*, VII, 294-96) la mention du rejuvenissement des Τροφοί faisant suite au récit du rejuvenissement d'Aïson (*Id.*, 159-293). Le poète s'inspirait de l'*Argument* de Médée; v. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 234 n. 5.

5. Ce caractère bienfaisant semble, d'ailleurs, avoir été primitif. V. Seeliger ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2485.

6. *Pyth.*, IV, 251, τὰν Πελῖαο φρονόν.

7. *Fr. Hist. Gr.*, I, 87, ὡς ἔλθοι Μήδεια τῷ Πελλίῳ κακόν.

art au service de la vengeance de Jason sur Pélidas ¹. L'histoire de Médée et des Péliades n'est donc pas une invention des poètes tragiques ; toutefois, sa mise en œuvre par ces derniers contribua beaucoup à sa popularité ², et il est légitime d'examiner la possibilité d'une influence du drame sur quelques-unes des œuvres plastiques se rattachant à ce sujet ³.

On admet en général que le meurtre de Pélidas faisait la matière, non seulement des *Péliades* d'Euripide, mais encore des *Rhizotomes* de Sophocle ⁴. Sans doute, le texte de Macrobe sur lequel on s'appuie, et les vers cités par lui, démontrent simplement que Sophocle décrivait Médée en train de cueillir des plantes maléfiques, mais, étant donné que les aventures colchidiennes de Jason et de Médée faisaient certainement l'objet de deux autres tragédies du poète, les *Κολχίδες* ⁵ et les *Σκόθαι* ⁶, il reste assez vraisemblable que cette troisième tragédie était consacrée au drame d'Iolcos ⁷. On a supposé que les *Rhizotomes* appartenaient au début de la carrière de Sophocle, et avaient pu exercer une action sur les *Péliades* ⁸ qui faisaient partie de la première trilogie d'Euripide représentée en 455 ⁹. Cependant, l'antériorité des *Rhizotomes*, quoique probable, ne se fonde sur aucun argument décisif ¹⁰.

1. D'après Stésichore, Jason assistait aux jeux funèbres de Pélidas, et il en était de même sur le coffret de Cypsélos, v. PAUS., V, 17, 5 ; cela semble prouver que la tradition de l'hostilité contre Pélidas, bien qu'ancienne, n'était pourtant pas primitive (cf. GOEDHART, *o. c.*, p. 87 et 92-93 ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 766 et 865).

2. V. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 172.

3. Si, comme il est vraisemblable (v. P. GIRARD, *Mon. Grecs*, II, 1895-97, p. 29 ; A. REINACH, *Rec. Milliet*, p. 167 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 716) les *Péliades* de Micon dont parle PAUSANIAS (VIII, 13, 3 = *R. Milliet*, n° 156) faisaient partie de la grande fresque de l'Anakeion (PAUS., I, 18, 1 = *R. Milliet*, n° 118), il est clair, puisque ce temple a été décoré sensiblement avant 455, que le peintre ne pouvait s'inspirer de la tragédie d'Euripide. Il n'y avait, d'ailleurs, aucun rapport entre le sujet du drame et celui de la fresque, que l'on y voie le départ des Argonautes rejoints par Acastos (C. ROBERT, *Marathonsschlacht*, p. 61 sq. ; *Gr. Heldens.*, p. 780, n. 2 ; cf. PFUHL, *o. c.*, § 716) ou les jeux funèbres en l'honneur de Pélidas (P. GIRARD, *o. c.*, p. 29 sq. ; A. REINACH, *o. c.*, p. 167, n. 1), à moins d'admettre, dans ce dernier cas, l'affabulation très particulière de KLEIN (*Arch. Jahrb.*, XXXIII, 1918, p. 3). Si l'on voyait dans les *Péliades* de Micon un tableau spécial et qui fût relatif au meurtre de Pélidas (v. A. REINACH, *o. c.*, p. 167, n. 1), les limites généralement assignées à l'activité du peintre ne s'opposeraient pas à ce qu'il eût connu le drame d'Euripide. On serait pourtant enclin à croire, dans ce cas, que l'artiste s'inspirait de la tradition littéraire antérieure plutôt que de l'œuvre d'un débutant. On pourrait encore penser, il est vrai, à une action des *Rhizotomes* de Sophocle.

4. C'était l'opinion de WELCKER (*Gr. Trag.*, I, p. 340 sq.) qui a été généralement suivie. V. pourtant les réserves de DECHARME, *Eurip.*, p. 243, n. 1.

5. Prise de la toison d'or avec l'aide de Médée. V. PEARSON, *o. c.*, I, p. 15 sq.

6. Poursuite de Jason et de Médée par Aïètes et immolation du petit Apsyrtos. V. PEARSON, *o. c.*, II, p. 185 sq.

7. V. PEARSON, *o. c.*, II, p. 172.

8. BERGK, *Griech. Literaturgesch.*, III, p. 493 et 504 ; GOEDHART, *o. c.*, p. 92.

9. WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 156. On a supposé, sans fondement bien sérieux, que cette trilogie comprenait, outre les *Péliades*, une première version de *Médée* et une première version d'*Alceste*. V. L. BLOCH, *Alkestisstudien*, dans *Neue Jahrb. f. das klass. Altertum*, IV, 7, 1901, p. 119 sq.

10. V. DECHARME, *o. c.*, p. 243, n. 1.

Apollodore ¹, Diodore de Sicile ², Pausanias ³, Ovide ⁴ et Hygin ⁵ ont raconté avec plus ou moins de détails le mythe illustré par le drame attique : Médée veut châtier Pélias des crimes qu'il a commis sur les parents de Jason et des terribles dangers qu'il a fait courir à celui qu'elle aime. Elle arrive au palais d'Iolcos et ne tarde pas à gagner la confiance de ses hôtes. En présence des Péliades, elle change merveilleusement en agneau un bélier qu'elle avait mis à cuire avec des herbes magiques, et décide les jeunes filles à appliquer à leur vieux père le même procédé de rénovation.

Tel est le fond commun de la légende, mais les principales variantes qui s'y joignent chez les auteurs mentionnés plus haut ont amené G. Robert à les répartir en deux groupes ⁶. Selon une première version, à laquelle se rattacheraient Apollodore, Ovide et Pausanias ⁷, Médée, sans dissimuler qui elle était, feignait d'être brouillée avec Jason ⁸, et, après son attentat, elle était chassée par Acastos, le fils de Pélias ⁹. D'après la seconde version, celle d'Hygin et de Diodore, Médée se présentait déguisée en prêtresse d'Artémis ; le crime accompli, Jason se précipitait avec ses amis et se rendait maître d'Iolcos. Puis il laissait le pouvoir à Acastos ¹⁰, qui l'avait accompagné en Colchide, et se retirait à Corinthe.

En dehors de ces détails concordants par lesquels ils s'opposent aux données précédentes, Hygin et Diodore offrent entre eux d'autres ressemblances si frappantes ¹¹ qu'on ne peut guère douter d'une influence de l'historien sur le fabuliste ou, plutôt, d'une source d'inspiration commune. Le trait d'Alceste, notamment, surtout tel qu'il est présenté chez Hygin, où la jeune fille résiste aux conseils de la magicienne et doute de la possibilité de rendre la jeunesse à un vieillard, semble bien remonter à la tragédie ; il en est de même de ce qui est dit du signal fait à Jason, surtout dans Diodore, où l'évocation de Médée agitant une torche du haut du palais apparaît bien comme un souvenir du

1. *Bibl.*, I, 9, 27.

2. *Diod.*, IV, 50-53.

3. *PAUS.*, VIII, 11, 2 sq.

4. *Mét.*, VII, 297 sq.

5. *F.* 24

6. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXII, 1874, p. 134.

7. C. Robert rattache encore à ce premier groupe NIC. DAMASC. f. 55 (Müller) et scoliaste à LYCOPHRON, 175. Dans sa *Griechische Heldensage* (p. 867), C. Robert insiste sur la concordance Ovide-Pausanias et rattache ces deux écrivains à Sophocle.

8. Ovide et Pausanias.

9. Apollodore et Ovide, chez qui Médée s'enfuit sur son char attelé de dragons.

10. Acastos est mentionné dans tous les catalogues des Argonautes et Micon l'avait représenté parmi eux (*PAUS.*, I, 18, 1). Pour quel motif Pélias, qui escomptait la ruine de l'expédition, avait-il prescrit à son fils de la suivre ou ne s'était-il pas opposé à son départ ? C'était là déjà une ἀπορία pour les critiques alexandrins ; v. C. ROBERT, *a. c.*, p. 138.

11. Médée se propose pour la vengeance ; elle accomplit d'autres prodiges que celui du bélier ; le rôle d'Alceste ; le signal fait à Jason. En revanche, il est vrai, les deux auteurs divergent sur le destin des Péliades.

théâtre ¹. Mais, croire que Diodore et Hygin s'inspirent plus ou moins directement ² de la tragédie ne doit pas nous amener à contester tout lien entre elle et les écrivains du premier groupe ³; comme on ne saurait admettre, par ailleurs, que chacune des deux versions dérive strictement d'une œuvre dramatique différente ⁴, il ne pourra jamais être question que d'essayer de dégager l'influence prédominante d'Euripide ou de Sophocle sur l'une ou l'autre des deux traditions ⁵.

Nous sommes grandement aidés, pour établir ce qui revient à Euripide, par le bref résumé de sa tragédie donné par Mosée de Chorène, au livre III des *Progymnasmata* ⁶ : Médée, ayant abordé en Thessalie, faisait profession d'art magique ; elle offre ses services aux Péliades, insistant sur l'âge avancé de leur père et sur l'absence d'un héritier mâle. Pour les convaincre de son pouvoir, elle découpe un bélier, jette les morceaux dans un vase, sur un grand feu, et, par l'agitation même de la marmite bouillante, leur fait croire que le bélier est vivant. Elle arrive ainsi, par de telles tromperies, à ce que Pélias soit déchiré à son tour.

Il semble bien ressortir de cet abrégé :

1^o Que la vengeance avait lieu dès le retour de Colchide ⁷, et l'on serait donc fondé à croire que, comme chez Hygin et Diodore, Jason attendait dans une cachette le résultat de l'entreprise de Médée.

2^o Que Médée, loin de se faire connaître, se présentait en magicienne de profession ⁸, détail qui s'accorderait encore avec le récit d'Hygin et de Diodore, où Médée se donne pour prêtresse thaumaturge d'Artémis.

3^o Qu'elle proposait ses bons offices aux Péliades, et qu'elle devait insister passablement pour les convaincre ⁹; ce dernier trait concorde

1. Aussi a-t-on attribué une scène de ce genre au drame des deux tragiques (v. WELCKER, *o. c.*, p. 342, et PEARSON, *o. c.*, p. 174).

2. On croit que le récit de Diodore est basé sur le roman en prose de Dionysos Skytobrachion (v. PEARSON, *o. c.*, p. 173) mais ce dernier avait, naturellement, beaucoup emprunté au théâtre.

3. Pausanias témoigne expressément de sa lecture des poètes (*l. c.*) ; d'une façon générale, Apollodore a beaucoup utilisé les tragiques, et il en est de même d'Ovide (v. LAFAYE, *Essai sur les Métamorphoses*, p. 141 sq.).

4. Notons que les auteurs des deux groupes se rapprochent par quelques traits : Pausanias semble admettre, comme Diodore et Hygin, que la vengeance de Médée avait lieu immédiatement après le retour des Argonautes ; d'après Ovide, ainsi que d'après Diodore, Pélias est frappé pendant son sommeil ; Pausanias et Hygin mentionnent l'exil des Péliades ; Apollodore fait état, comme Diodore, des crimes de Pélias contre la famille de Jason.

5. Il semble, pourtant, que Pausanias et Ovide se rattachent plutôt à Sophocle, tandis que Diodore et Hygin, nous le verrons, procèdent plutôt d'Euripide, le premier par l'intermédiaire de Dionysos Skytobrachion (cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 867-68).

6. WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 156 ; NAUCK, p. 550.

7. *E Scythia in Thessaliam navigasse.*

8. *Atque artes magicas hic professam.* Cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 868.

9. *Apud ejusdem filias, commemoratis diu patris deveza senectute masculaeque prolis defectu, opem suam obtulisse.*

avec la mention faite par Hygin des doutes d'Alceste, et peut-être aussi, dans une certaine mesure, avec ce qu'affirme Diodore sur l'absentement de la jeune fille.

4^o Enfin, alors qu'Ovide, Apollodore et Pausanias enregistrent simplement comme un fait la métamorphose du bélier, il est remarquable que Mosée souligne le caractère illusoire de l'opération tout en suggérant une explication rationnelle ¹, et qu'il rejoint à nouveau par là Hygin et Diodore, à qui nous sommes enclin, en raison de ces concordances répétées, à accorder un assez grand crédit pour la restitution d'Euripide ².

Ce n'est pas dire, toutefois, qu'on doive les suivre à la lettre, car ils présentent, notamment, par rapport à Mosée de Chorène, une divergence frappante : comme on l'a vu, ils terminent leur récit par la remise du pouvoir à un fils de Pélias, Acastos. Or, Mosée nous dit que, dans les *Péliades*, Médée, pour convaincre les jeunes filles, insistait sur le fait que le vieux roi n'avait pas d'héritier mâle ³. Au surplus, même en dehors de tout témoignage, pourrait-on croire qu'un tragique du v^e siècle eût offert une version si contraire aux idées morales de son auditoire, en montrant un fils, qui, au lieu de venger le meurtre de son père, pactisait avec l'instigateur et acceptait de lui un bienfait ⁴ ? Le dénoue-

1. *Utque fervente cum motibus lebetes viventis arietis speciem ostenderit.* Cf. ZIELINSKI, *Rev. Et. grecques*, XXXVI, 1923, p. 462.

2. Nous nous rattachons, en somme, malgré les réserves de VOGEL (*Scen. Eur. Trag.*, p. 133, n. 2) et de PEARSON (*Fragm. of Soph.*, II, p. 173) à la thèse de PVL (*De Med. fabula*, p. 53) et de HARTUNG (*Eur. rest.*, p. 62 sq.), encore que ce dernier ait trop imaginé la pièce d'Euripide d'après le récit de Diodore où se mêlent, sans aucun doute, des éléments étrangers au poète. C. Robert me paraît trop sceptique (*Arch. Zeit.*, 1875, p. 135) lorsque, tout en reconnaissant combien il serait tentant de chercher le souvenir d'Euripide dans cette voie, il déclare impossible de rapporter à une source précise les récits de Diodore et d'Hygin. Il me semble que les concordances que nous venons de signaler entre ces auteurs et Mosée de Chorène lui ont complètement échappé. Ultérieurement, toutefois, (*Gr. Heldens.*, p. 868) C. Robert a établi une relation entre Diodore et le poète : il voit dans le récit de Diodore une amplification romanesque de la version euripidéenne faite sans doute sur le modèle de Dionysos Skytobrachion.

3. V. *supr.*, p. 470 n. 9. On pourrait songer, tout d'abord, à essayer de concilier les deux données : Acastos, selon la plupart des témoignages avait fait partie des Argonautes (v. *supr.*, p. 469 n. 10), et comme le bruit s'était répandu, selon Diodore lui-même (IV, 50, et, aussi, APOLL. *Bibl.*, I, 9, 27), que Jason et ses compagnons avaient péri, Médée aurait pu affirmer et les Péliades croire que Pélias n'avait plus de fils (cf. C. ROBERT, *a. c.*, p. 135, n. 6). Une telle interprétation serait à la rigueur possible si un autre texte de Diodore (IV, 40) ne venait précisément confirmer que le roi Pélias n'avait jamais eu d'enfant mâle. Il semble hors de doute que Diodore, dans ce dernier passage, ne suive la version propre à Euripide consignée par Mosée, version qu'il contredit, quelques chapitres plus loin, sous l'influence de la tradition générale, et pour obéir aux convenances de son propre récit : la remise du pouvoir à Acastos est la préface naturelle du départ de Jason et de Médée pour Corinthe dont il est ensuite question. Il en est de même chez Hygin ; (cf. APD., *Bibl.*, I, 9, 27) ; v. C. ROBERT, *a. c.*, p. 138 et n. 17.

4. C. ROBERT, *a. c.*, p. 138. Cet auteur relève une autre invraisemblance dans le récit de Diodore : le projet de vengeance a dû être élaboré entre Argonautes ; comment aurait-on tenu Acastos à l'écart, ou comment celui-ci aurait-il pu y souscrire ? Après avoir ainsi établi que le trait de l'abandon du trône à Acastos ne pouvait figurer originairement dans la deuxième version — celle à laquelle se rattache Diodore — C. Robert formule l'hypothèse que, dans cette deuxième version, Acastos était donné comme un petit enfant,

ment de Diodore et d'Hygin ne saurait en aucune façon être attribué à Euripide ¹ non plus d'ailleurs qu'à Sophocle, mais il n'y a pas là, remarquons-le bien, une raison pour méconnaître un souvenir d'Euripide ² dans les détails qui complètent les indications de Mosée.

Essayons donc, à la lumière de ces éléments concordants, d'interpréter les quelques fragments qui nous restent des *Péliades* ³, et de représenter le dessin général de cette tragédie pleine de prestiges et de violence, qui n'était pas sans analogie avec les *Baccantes*, et où la figure de Médée apparaissait déjà avec ce mélange de fourberie et de cruauté qui la signaleront encore dans les drames ultérieurs du poète ⁴.

Comme l'indique le fragment 601, c'est à Médée qu'était dévolu le prologue ⁵; elle apparaissait devant le palais, sous son déguisement de prêtresse ou de magicienne errante ⁶, disait la duplicité et la cruauté de Pélidas ⁷, et témoignait de son ardent désir de vengeance. Après la

victime lui aussi des artifices de Médée et bien impuissant à se venger de Jason. Cette hypothèse suggérée à l'auteur par une peinture de Pompéi (v. *Arch. Zeit.*, 1875, pl. XIII = REINACH, *R. P. G. R.*, 195) ¹, nous paraît une complication inutile. Pour nous, le fond de cette deuxième version, c'est la tragédie d'Euripide et elle ne supposait Acastos ni petit ni grand. C. Robert a, d'ailleurs, renoncé à son interprétation de la peinture de Pompéi (*Gr. Heldens.*, p. 868, n. 4).

1. Cf. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 868.

2. Comme le fait pourtant C. Robert, précisément sur ce motif (*a. c.*, p. 135).

3. V. NAUCK, F. 601-616. Plusieurs sont, malheureusement, d'un caractère gnomique très général. On ne sait comment était composé le chœur; le titre de *Péliades* ne saurait s'y rapporter (WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 716).

4. *Égée et Médée*.

5. V. WELCKER, *o. c.*, p. 626; HARTUNG, *o. c.*, p. 61; WAGNER, *o. c.*, p. 716. On sait par le scoliaste de *Médée*, au v. 693, que le F. 601 formait le début de la tragédie. Selon VOGEL (*o. c.*, p. 133), Médée était représentée au moment où elle arrivait à Iolcos; Welcker supposait (*o. c.*, p. 626), avec plus de fondement à notre avis, que Médée était censée déjà introduite chez Pélidas, et qu'elle avait déjà commencé à capter la confiance de ses hôtes. On devrait toutefois se ranger à la première hypothèse si l'on admettait que l'héroïne parlait ultérieurement d'une prétendue brouille avec Jason (v. la note suivante).

6. Mosée, Hygin, Diodore; cf. HARTUNG, *o. c.*, p. 63. On voit, d'ailleurs, par le F. 601 que, tout en dissimulant à l'égard de Pélidas et de ses filles, Médée se serait fait tout de suite connaître aux spectateurs. Quelques auteurs pensent pourtant que Médée ne cachait à personne sa qualité véritable, mais qu'elle feignait simplement d'être brouillée avec Jason comme le disent Pausanias et Ovide. V. PLAHEHN, *De Nicandro aliisque poetis Graecis ab Ovidio in Metam. conscrib. adhibitis* (Halle, 1882) p. 11, qui voit dans le F. 608 des paroles de Médée sur la prétendue ingratitude de Jason. (Welcker semble avoir tort en effet de rattacher ces vers, p. 627, au développement sur la triste condition des grands, mais n'est-il pas simplement question ici de l'ingratitude de l'homme, d'une vérité d'ordre général?) On pourrait être tenté, aussi, de reconnaître dans le F. 602 une question de l'interlocuteur à qui Médée ferait ses plaintes. Le scoliaste signale que le vers a été repris dans *Médée* (v. 693) et il serait légitime de l'imaginer précédé d'un vers analogue à celui qui le précède dans *Médée*: ἀδίκαι μ' Ἰάσων οὐδὲν ἐξ ἐμοῦ παθόν (v. 692).

7. HARTUNG (*o. c.*, p. 63) croit que Médée reprochait seulement à Pélidas d'avoir mis Jason en péril de mort (cf. HYG., *f.* 24); il estime que cela devait suffire aux yeux d'une amante passionnée, et que le trépas du vieux roi n'aurait pas excité la commisération voulue s'il avait été chargé de tous les crimes que lui imputent Diodore et Apollodore contre les parents de Jason. Hartung rattache au prologue le F. 605, réflexion sur le fléau de la tyrannie, à propos des sévices de Pélidas contre Jason.

parodos ¹ se trouvait sans doute une scène où Médée, affectant envers les Péliades ² le rôle d'une conseillère bienveillante ³, faisait miroiter ensuite la perspective du grand bienfait dont elle venait, affirmait-elle, gratifier le roi d'Iolcos ⁴. Bientôt, elle s'expliquait plus clairement ⁵, et, pour triompher de l'incrédulité manifestée ⁶, elle proposait l'épreuve du bélier ⁷. Cette opération magique était probablement racontée par quelque témoin, et il devait en être de même par la suite, lorsqu'il s'agissait d'exposer comment, sur les exhortations de Médée, les malheureuses filles avaient immolé leur père ⁸. Il est vraisemblable que ce second récit ne faisait pas encore connaître le résultat de l'entreprise sacrilège, mais peut-être le retard du miracle

1. Dans laquelle, se on HARTUNG (*l. c.*) le chœur célébrait la déesse de Médée qui devait faire le bonheur du pays et du roi.

2. Hygin donne cinq Péliades : Alceste, Pélopie, Médusa, Pisidicé, Hippothoé ; Apollodore ne parle que de quatre et supprime Médusa ; Diodore dit qu'elles étaient trois dont Alceste l'ainée, Amphinomé et Evadné. Pausanias ne mentionne que deux Péliades que Micon, précise-t-il, avait appelées Astéropeia et Antinoé ; et il ajoute que aucun poète, à sa connaissance, n'avait indiqué le nom des Péliades. Welcker me paraît supposer avec raison (*o. c.*, p. 626) que Sophocle et Euripide devaient, eux aussi, présenter seulement deux Péliades. Sans doute étaient-elles simplement désignées par leur patronymique. Les monuments figurés montrent tantôt deux tantôt trois jeunes filles.

3. WELCKER (*o. c.*, p. 626) reconnaît dans le F. 603 des paroles de Médée à l'une des jeunes filles. Cette opinion est douteuse comme celle de HARTUNG (*o. c.*, p. 65 : admonestation de Médée à une Péliade qui lui résiste) ou de PLAEHN (*o. c.*, p. 11 : artifices dilatoires de Médée alors que les Péliades insistent pour qu'elle soumette leur père à l'épreuve du rajeunissement ; id. OVIDE, *Mét.*, VII, 299 sq. ; mais v. *supr.*, p. 470 et *infr.*, n. 7.) WAGNER (*o. c.*, p. 767) propose d'attribuer ce fragment à Pélias s'adressant à Médée, ce qui s'accorde assez mal avec les termes τέκνον (v. 1) et παῖ (v. 2.) ; je me rangerais plutôt à l'autre hypothèse qu'il suggère : paroles de Pélias à l'une de ses filles cherchant à le persuader de se prêter à l'opération du rajeunissement. Peut-être Médée plaignait-elle hypocritement Pélias, non seulement parce que accablé par la vieillesse, mais encore par le fardeau de la tyrannie qui fait le malheur de l'homme ; cf. F. 605 et 607.

4. Cf. DIOD., IV, 51.

5. F. 612 peut-être ; cf. HARTUNG, *o. c.*, p. 65, mais v. *infr.*, n. 7. Si l'on accepte pour le F. 602, la correction de Schmidt : δρῶσας ; εἰπέ, on pourrait voir dans ce vers l'interrogation impatiente d'une Péliade à Médée. WAGNER (*o. c.*, p. 767) voit dans le F. 607 un vers appartenant à la scène où Médée proposait ses bienfaits, et où l'on envisageait la question d'une récompense. J'y reconnaitrais plutôt l'expression de la méfiance d'une des Péliades qui suppose à Médée une intention intéressée. Il est vrai que WELCKER (*o. c.*, p. 627) rapporte ce même vers au développement sur la tyrannie auquel se rattache déjà le F. 605.

6. Cf. HYG., f. 24 : *id quia Alcestis major filia negavit fieri posse...*

7. Il est douteux, d'ailleurs, que le F. 616 s'y rapporte comme le croit HARTUNG, *o. c.*, p. 66. Par contre, le F. 612 pourrait évidemment se rapporter au dépeçage du bélier aussi bien qu'à celui de Pélias. L'épisode du bélier devait figurer chez Sophocle comme chez Euripide (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 174) ; tous les écrivains postérieurs sont unanimes à le reproduire, même Ovide qui eût pu logiquement s'en passer puisque, chez lui, Médée n'a pas besoin de tant d'artifices pour convaincre les Péliades ; ce sont ces dernières qui, sur la foi des prodiges déjà accomplis, implorent la magicienne de rendre la jeunesse à leur vieux père. Cette innovation tient à la composition du poète : il a raconté le miracle d'Aïson, mentionné celui des nourrices de Dionysos, et le trait de la confiance des Péliades, basée sur la renommée de ces merveilles, constituait la transition la plus naturelle.

8. Cf. les indications pathétiques d'OVIDE, *Mét.*, VII, 340 sq. : *haud tamen ictus ulla suos spectare potest oculosque reflectunt, caecaque dant saevis aversae vulnera dextris*. Sur l'existence de ces deux récits, v. HARTUNG, *o. c.*, p. 66.

à se produire et l'alarme des Péliades ¹ étaient-ils déjà suffisamment notés pour faire prévoir l'issue fatale. Les spectateurs étaient encore sous l'impression de cet horrible tableau quand ils voyaient réapparaître les jeunes filles à demi folles de douleur et d'épouvante, alors que Médée, déjà montée au faite du palais, sous prétexte d'invoquer Hécate pour la réussite du sortilège ², faisait, avec des torches, le signal convenu à Jason ³. Le fragment 609 semble bien être une réflexion finale du coryphée illustrant, par le drame qui venait de se dérouler, le péril des mauvais conseillers et recommandant aux auditeurs les fréquentations honnêtes. C'est dire qu'Euripide se prononçait moralement contre l'attentat, ce qui est une raison de plus pour se refuser à imaginer une scène de réconciliation générale ⁴ où Jason et Médée se seraient révélés sous un jour plus sympathique.

Dans la narration assez développée de Diodore, Pélias est le premier à accueillir favorablement Médée : c'est à lui que l'héroïne fait ses promesses de rajeunissement ⁵, et elle le convainc lui aussi par ses sortilèges au point qu'il prescrit à ses filles d'obéir en tout aux ordres de la prêtresse.

Il est très probable que le vieux roi jouait également un rôle dans le drame d'Euripide ⁶, mais on ne saurait affirmer que son attitude ait été aussi accommodante que chez Diodore ⁷ dont le récit offre peut-être, à cet égard, quelque souvenir de la version de Sophocle. Une chose paraît certaine, en tout cas, c'est que Pélias n'avait nullement consenti à être immolé ⁸ et qu'il était frappé par surprise ⁹. Selon Diodore lui-

1. Le F. 610 serait-il une imprécation, rapportée par le messager, d'une des Péliades à Médée, quand elle s'apercevait qu'aucun résultat ne suivait les promesses faites ?

2. On pourrait songer à placer, ici encore, le F. 610.

3. Hartung admet (*o. c.*, p. 66), sur la foi de Diodore, que Médée faisait monter avec elle les jeunes filles sur le toit du palais sous prétexte d'invocation à Séléné. Elles eussent donc contribué à appeler les Argonautes et seraient restées jusqu'à l'arrivée de ceux-ci dans l'ignorance de leur malheur. Notre hypothèse nous paraît plus dramatique et mieux appropriée aux commodités de la mise en scène. Avec WELCKER (*o. c.*, p. 627) on serait tenté d'attribuer à Médée victorieuse le F. 604 adressé à une Péliade récalcitrante. Toutefois, Hartung y voit (*o. c.*, p. 65) la suite des exhortations du F. 603.

4. Comme le fait HARTUNG, *o. c.*, p. 67 ; cf. *supr.*, p. 471 sq. Hartung rattache le F. 606 à un discours final de Jason. Nous y verrions plutôt, avec WAGNER (*o. c.*, p. 766) une réflexion morale du chœur.

5. Sans indiquer, d'ailleurs, ses moyens.

6. Cf. les restitutions de Hartung et de Wagner, mais Hartung a le défaut de trop calquer la sienne sur le récit de Diodore.

7. HARTUNG (*o. c.*, p. 62) attribue le F. 610 à Pélias se déclarant incrédule (mais cf. *supr.*, n. 1 et 2). WAGNER (*o. c.*, p. 767) a proposé de lui attribuer les F. 603 (v. *supr.* p. 473 n. 3), 604 (mais v. *supr.*, n. 3) et 605. En ce qui concerne ce dernier fragment, il nous paraît impossible de prêter à Pélias lui-même ces considérations sur la tyrannie ; v. *supr.*, p. 472 n. 7. On y pourrait voir une réflexion de Médée rebutée par Pélias, ou l'excuse donnée par une des Péliades à quelque parole hautaine ou menaçante de son père à l'égard de la magicienne (mais, v. aussi p. 473, n. 3). Le F. 602 conviendrait bien au roi sceptique, mais v. encore p. 473, n. 5 et p. 472, n. 6.

8. Soit qu'on l'eût tenu dans l'ignorance des moyens à employer, soit qu'il les eût connus et repoussés, soit qu'on ne lui eût absolument rien communiqué des projets de rajeunissement.

9. Je ne vois que WAGNER (*o. c.*, p. 767) qui ait adopté la thèse contraire ; mais l'attri-

même, Médée s'est bien gardée de révéler à Pélías les moyens qu'elle se propose d'employer pour le rajeunir ; l'infortuné est assailli sur sa couche, pendant son sommeil, et ce détail, qu'on retrouve chez Ovide ¹, est parfaitement approprié au drame et a toute chance de dériver d'Euripide.

C'est justement sur ce point du consentement de la victime qu'on a essayé de différencier l'affabulation des deux poètes ² : tandis que chez Euripide, a-t-on dit, le plan s'exécutait à l'insu de Pélías, chez Sophocle au contraire, comme dans la tradition la plus ancienne, Pélías avait accepté de se soumettre à la terrible opération ³ ; ses filles ne faisaient donc que suivre sa volonté, et cela constituait par la suite, pour elles et le spectateur, une sorte d'allègement.

Si l'acceptation de Pélías n'est mentionnée que dans un texte de Varron ⁴, une peinture de vase du vi^e siècle nous le montre assistant au rajeunissement du bélier ⁵ et il est possible, en effet, que, dans la version primitive, le roi d'Iolcos eût été consentant comme avait dû l'être Aison ⁶. Un cratère à figures rouges, datant environ de 470 ⁷, semble attester la survivance de cette version, puisqu'on y voit Pélías conduit à l'épreuve par une de ses filles, non sans hésitation, il est vrai, mais enfin sans résistance ; il en est de même sur un monument plus récent, une coupe du Musée Grégorien ⁸, qu'il serait très séduisant de rattacher, avec notre auteur, au drame de Sophocle. Schultz a déduit, en effet, de son hypothèse un principe pour la classification des œuvres d'art susceptibles d'être mises en

bution qu'il fait du F. 610 à un interlocuteur qui reproche à Pélías ses hésitations devant l'épreuve, ne nous semble guère convaincante.

1. Sur la question si controversée des sources d'Ovide, dans le VII^e livre des *Métamorphoses*, v. WELCKER, *o. c.*, p. 342 ; HARTUNG, *o. c.*, p. 68 sq. ; PLAETH, *o. c.*, p. 10 ; LAFAYE, *Et. sur les Métam.*, p. 143 et 149 ; GOEDHART, *o. c.*, p. 24 sq. Nous croyons que le poète s'est inspiré à la fois d'Euripide et de Sophocle, avec prédominance, dans l'histoire des Péliades, des souvenirs de ce dernier.

2. V. SCHULTZ, *Annali*, XLVIII, 1876, p. 43 sq. Il est probable que, par ailleurs, le trait du miracle du bélier figurait chez Sophocle comme chez Euripide (v. PEARSON, *o. c.*, II, p. 174), et l'on admet aussi que le point culminant des *Rhizotomes* était, à l'instar des *Péliades*, le moment où Médée, du haut du palais, adressait à Jason des signaux de feu (v. WELCKER, *o. c.*, p. 342 et PEARSON, *l. c.*). Il est loisible de se demander, par contre, si le déguisement que nous avons admis pour la Médée d'Euripide se trouvait aussi chez Sophocle, et si l'héroïne, au lieu d'apparaître en mystérieuse prêtresse, ne se présentait pas sous son vrai nom, en alléguant une rupture avec Jason, comme dans Pausanias et dans Ovide.

3. Peut-être avons-nous chez DIODORE (*l. c.*) un souvenir déformé de cette version initiale ; cf. *supr.*, p. 474.

4. V. *Varronis reliq.*, p. 162, VIII (RIESE) ; cf. CIC., *De Senect.*, XXIII, 83.

5. Ce qui n'est pas, d'ailleurs, une preuve absolue d'acceptation. Ce vase est publié dans GERHARD, *Aus. Vasenb.*, 157, 1 = REINACH, *Rép.*, II, 81, 1. V. encore, peut-être, l'oenochoé à f. n. publiée par DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nat.*, I, n^o 268, f. 25.

6. V. *supr.*, p. 467. C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 867) range le consentement de Pélías parmi les données générales de la légende.

7. Cratère de Corneto, v. *infr.*, p. 478 n. 1 et, pour la date, L. CURTIUS, *Ath. Mitt.*, XLVIII, 1923, p. 37.

8. V. *infr.*, p. 478, n. 3.

rapport avec le théâtre, et de même qu'il relie à Sophocle, pour la raison qu'on vient de voir, la représentation de la coupe du Vatican, il propose de rattacher à Euripide les représentations ¹ où les préparatifs s'exécutent hors de la présence du roi, et où l'hésitation d'une des jeunes filles ² démontre bien, dit-il, qu'elle ne se conformait pas à la volonté paternelle.

Nous avons indiqué notre penchant à croire, nous aussi, à une adhésion primitive de Pélidas, et nous verrions volontiers, dans l'ignorance où il était tenu postérieurement, une δεινωσις propre à Euripide. On connaît, d'ailleurs, les tendances conservatrices de Sophocle en matière de légende, et il est très vraisemblable qu'il avait gardé dans sa tragédie, s'il lui était donné par la tradition, le détail du consentement du vieux roi. Il demeure étrange, pourtant, qu'une version ancienne, reprise et consacrée par Sophocle, n'ait pas laissé d'autre vestige dans la littérature qu'une allusion rapide d'un écrivain latin, et les monuments figurés n'ayant pas, d'ailleurs, par eux seuls, une valeur absolument probante, il subsistera toujours un doute que le texte de Varron, loin de conserver l'antique tradition, ne présente au contraire une modification postérieure, dans le sens où le mythe revêtait un sens symbolique, en illustrant l'aveugle attachement de l'homme à la vie et à la jeunesse. Il ne convient donc d'accepter qu'avec réserves l'hypothèse de Schultz et le critérium qu'il en tire pour la filiation des œuvres d'art. Ce critérium resterait encore sujet à caution, même s'il était avéré que Sophocle eût présenté un Pélidas consentant. En effet, l'absence de Pélidas sur un monument figuré peut tenir à la fantaisie d'un artiste ou à des raisons techniques et ne prouve pas nécessairement une influence d'Euripide. Et, bien que ce dernier ait très probablement dépeint les inquiétudes et la résistance d'Alceste ³, l'hésitation d'une des Péliades ne saurait suffire à démontrer son action sur une œuvre d'art. Même si Sophocle avait admis l'acquiescement du père à l'effroyable épreuve, ne devait-il pas indiquer une appréhension si naturelle dans un cœur aimant et tendre, et peut-être avait-il opposé, en un de ces contrastes qui lui sont chers, les craintes et l'angoisse d'une des Péliades à la nature plus crédule et plus hardie d'une de ses sœurs ⁴.

1. Le bas-relief du Musée de Latran et le vase Tischbein ; v. *infr.*, n. 4, et p. 480, n. 1.

2. Schultz nie que, sur la représentation de la coupe du Musée Grégorien, une des Péliades soit hésitante comme le soutenait GERHARD, *Arch. Zeit.*, 1846, p. 250.

3. Nous usons de ce nom pour la commodité, mais il est probable qu'Euripide avait simplement désigné les jeunes filles par leur patronymique ; v. *supr.*, p. 473, n. 2.

4. Comparer Electre et Chrysothémis, Antigone et Ismène. A moins qu'on n'admette, bien entendu, comme le suggère PEARSON, *o. c.*, II, p. 174, la possibilité que les Péliades aient été simplement comprises dans le chœur des Πιζοτόμοι. Le contraste dans le couple sororal est précisément une des raisons que l'on a invoquées pour rattacher à l'esprit de Sophocle la plus belle des œuvres d'art que le mythe ait inspiré, le fameux

L'histoire de Pélidas, déjà représentée dans la céramique archaïque¹, a naturellement été reprise par les peintres des âges postérieurs. Deux vases à figures rouges de style sévère nous font assister au prodige du bélier², et l'on a déjà signalé le cratère de Corneto où nous voyons Pélidas entraîné par une de ses filles armée du glaive, tandis qu'une

bas-relief des *Péliades* conservé au musée de Latran (BENNDORF-SCHOENE, *D. ant. Bildw. d. Lat., Mus.*, n° 92 ; BRUNN, *Denkm. d. Gr. u. Röm. Skulpt.*, 341 b ; HELBIG, *Führer*², II, n° 1154 ; cf. H. SCHRADER, *Phidias*, f. 269 ; il en existe une réplique — (antique ?) — au Musée de Berlin, v. *Jahrb. d. Inst.*, III, 1888, p. 68 et 225 ; XII, 1897, p. 96). V. sur ce point, F. WINTER, *Parallelscheinungen* etc. dans *Neue Jahrb. f. d. Klass. Altertum*, XXIII, 1909, p. 706, et dans GERCKE-NORDEN, *Einleit. in die Altertumswissenschaft*, II, p. 182 : En présence de Médée qui s'est approchée à pas lents et qui apporte le coffret aux herbes magiques, une Péliade vient de dresser le lourd chaudron de bronze ; elle est toute à l'action, semble-t-il, et exécute docilement les ordres de la magicienne. A côté, immobile et majestueuse, sa sœur s'est arrêtée dans une attitude de méditation, le bras gauche croisé sur la poitrine et sa tête inclinée sur le poing droit qui tient le glaive ; plus indépendante et réfléchie peut-être, elle a ressenti quelque doute encore, et elle songe avant l'acte terrible qu'il lui reste à accomplir. Telle est l'interprétation de WINTER (*l. c.* ; cf. L. CURTIUS *Ath. Mitt.*, 1923, p. 38), mais, outre que l'expression de la Péliade debout donne lieu à discussion (v. MICHAELIS, *Arch. Jahrb.*, III, 1888, p. 228), n'objectera-t-on pas que c'est là trop rechercher des raisons morales à une diversité qui pouvait tenir surtout à des raisons proprement techniques et artistiques ? Au surplus, si la noblesse, l'harmonie, et même, en dépit du sujet, la sérénité de ce bas-relief de style phidiesque ont justement rappelé l'art de Sophocle à M. Winter, et lui ont fait dire avec raison que cet art avait été ici comme traduit dans le marbre, il est permis d'en dire autant de toute la sculpture idéalisée de cette époque, et l'on ne saurait conclure avec sécurité de cette similitude d'atmosphère et de calme rayonnement à un rapport direct avec la tragédie du poète. M. Winter l'a, d'ailleurs, reconnu expressément, et une considération d'un autre genre vient renforcer les motifs de doute. Il est très probable, en effet, que l'original du bas-relief des *Péliades* était destiné à commémorer une victoire dramatique (v. REISCH, *Griech. Weihgeschenke*, p. 130 sq.). Or, il n'est attesté par rien que Sophocle ait été couronné pour ses *Rhizotomes* qui, si nous en jugeons par la disette de renseignements, ne paraissent pas avoir joui d'une très grande notoriété. En outre, le monument doit avoir été dédié aux environs de 430, ce qui nous amènerait à assigner à la tragédie une date sensiblement plus basse que celle admise généralement (v. *supr.*, p. 468). Les mêmes raisons excluent encore plus rigoureusement une relation avec le drame d'Euripide, puisqu'il est avéré que les *Péliades* datent de 455 et n'obtinrent que le troisième rang. A moins de contester le caractère votif du bas-relief, il ne reste d'autres solutions que de le rattacher, comme faisait déjà REISCH (*o. c.*, p. 139) à une tragédie inconnue de la seconde moitié du v^e siècle. Cette opinion a été reprise encore par PETERSEN (*Ein Werk des Panainos*, 1905) qui, rapprochant le relief des *Péliades* de celui d'Hermès Orphée et Eurydice et de celui d'Héraclès, Thésée et Peirithoos, y voit trois monuments élevés en même temps, en ex-voto pour une trilogie victorieuse, qui dénoterait d'ailleurs une certaine parenté avec des œuvres conservées d'Euripide (*Péliades* et *Alceste*). Cette thèse du lien trilogique de ces bas-reliefs a été combattue récemment par Rizzo, *Mem. della R. Accad. di Arch. di Napoli*, IV, 1917, p. 155. — On a signalé un contraste d'un autre genre sur la représentation d'un sarcophage de Torre Nova étudié par L. CURTIUS, *Ath. Mitt.*, XLVIII, 1923, p. 31 sq., f. 1. On y voit deux femmes plongées dans la tristesse et, debout près d'elles, dans une attitude fière et digne, une troisième femme qui les regarde. Nous aurions là, selon Curtius, une scène de Nekyia, les deux *Péliades* coupables et la noble et héroïque *Alceste*.

1. V. *supr.*, p. 475, et n. 5.

2. A) Stamnos de Vulci du Mus. de Berlin (FURTWAENGLER, 2188 ; cf. *Arch. Zeit.*, 1846, p. 370 sq.), où le prodige est accompli par Médée en présence d'une Péliade. — B) Stamnos de Munich (2408, JAHN, 343 ; v. GERHARD, *Aus. Vasenb.*, 157, 3 = REINACH, *Rép.*, II, 81, 2). Deux Péliades sont présentes ; le troisième personnage (Médée ? une autre Péliade ?) fait bien quelque difficulté, mais l'allure juvénile la couleur des cheveux noirs ne permettent pas d'y reconnaître Pélidas. Cette peinture a été datée des années 460-450 (v. CURTIUS, *o. c.*, p. 37) et attribuée par BEAZLEY (*Attic red-fig. Vases*, p. 63, n. 1) au peintre de l'amphore de Copenhague.

seconde femme, sans doute une autre fille du roi, encourage le vieillard et s'apprête à aider sa sœur ¹.

Si la date de ces œuvres rend assez problématique la possibilité d'un rapport quelconque avec le drame ², il n'en est pas de même de la curieuse coupe du Musée Grégorien ³ (fig. 136), qui offre les trois



Fig. 136.

scènes suivantes. Nous voyons d'abord, à l'intérieur de la coupe, une femme assez richement vêtue, qui semble se présenter à un homme assis devant elle. On a généralement reconnu dans ce premier tableau la réception de Médée par Pélidas ⁴. Sur les revers, Médée tient par les cornes le bélier qui doit servir à l'épreuve, et trois Péliades lui font cortège en portant une patère et des coffrets. L'une d'elles, levant sa main libre, exprime encore ses doutes et cherche à dissuader ses sœurs de s'engager dans une pareille entreprise ; telle est du moins l'interprétation donnée par Gerhard ⁵ à un geste dans lequel Schultz ⁶ n'a voulu voir qu'une façon de souligner quelque recommandation, et qui pourrait

être, aussi bien, une marque de la stupeur où l'étrangeté de la ten-

1. Cratère de Corneto, publié par SCHULTZ, *Annali*, XLVIII, 1876, p. 43 sq., tav. d'agg. F = REINACH, *Rép.*, I, 336. Pélidas est désigné par son nom ; à côté de la fille qui l'entraîne, on lit ALK... PA, ce qui ne peut guère s'interpréter que Ἀλκάνδρα, et ne s'accorde avec aucun des noms des Péliades transmis par la tradition (v. *supr.*, p. 473 n. 2). Pour ce qui est de la seconde femme, Schultz voit plutôt dans son geste une marque de l'émotion qu'elle éprouve à l'idée de l'action imminente. Mais v. CURTIUS, *a. c.*, p. 37.

2. Malgré l'opinion de SCHULTZ (*a. c.*), qui est encore basée sur une chronologie des vases peints que l'on ne saurait plus admettre aujourd'hui. Les stamnoi de Munich et de Berlin, tous deux de style sévère, sont fort probablement antérieurs aux *Péliades* représentées en 455 ; la chose est plus sûre encore pour le cratère de Corneto qui date de 470 environ (v. CURTIUS, *a. c.*, p. 37). D'autre part, l'antériorité des *Rhizotomes* sur les *Péliades* fût-elle démontrée (v. *supr.*, p. 468), on ne pourrait songer à une influence de Sophocle sur la peinture de Corneto qu'en plaçant les *Rhizotomes* tout au début de la carrière du poète. La relation deviendrait un peu plus vraisemblable pour les deux stamnoi.

3. *Arch. Zeit.*, III, 1846, p. 249 sq., pl. XL = REINACH, *Rép.*, I, 359. Ce vase peint date environ de 430 (v. CURTIUS, *a. c.*, p. 38). On voit encore Pélidas conduit au chaudron fatal sur une frise de Pompéi, HELBIG, *Wandg.*, 1261 b (*Atl.*, pl. XIX).

4. *Arch. Zeit.*, *a. c.*, p. 251 ; PYL, *o. c.*, p. 57. Les doutes de C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXII, 1874, p. 136, n. 8, ne me semblent pas fondés.

5. *Arch. Zeit.*, 1846, p. 250.

6. *Annali*, 1876, p. 47, n. 1.

tative a plongé la jeune fille. Enfin, sur l'autre partie du revers, une des Péliades entraîne le vieux roi vers le chaudron fatal, auprès duquel l'attend, glaive en main, une autre de ses filles ¹ ou, moins probablement, Médée ². Derrière le vieillard, un troisième personnage féminin se tient debout, sans prendre aucune part à l'action. C'est, pour quelques critiques que nous suivons, une Péliade hésitante et pensive ³, pour d'autres, Médée surveillant l'exécution de son dessein criminel ⁴.

La succession des scènes qui se déroulent comme les trois actes d'un même drame, la manière pathétique de traiter le sujet et, peut-être aussi, l'intention de marquer entre les figures certaines nuances de caractère, tout cela a fait rapprocher avec raison cette peinture de la tragédie attique ⁵. Mais, autant ce rapprochement nous paraît légitime, autant nous jugeons difficile de relier avec quelque certitude ce monument à la conception de l'un ou de l'autre des poètes qui avaient traité le sujet ⁶.

Bien que ce ne soit pas, on l'a noté, un principe de discrimination très sûr ⁷, l'hésitation d'une des Péliades nous inclinerait plutôt vers Euripide, mais, s'il est probable d'autre part que, dans la version euripidéenne, Pélías était massacré pendant son sommeil, le fait qu'ici la victime se laisse conduire au sacrifice nous ramènerait du côté de Sophocle. Cependant, le consentement de Pélías chez Sophocle reste, on l'a vu, hypothétique, et il se pourrait que le décorateur, tout en étant imbu de l'esprit du drame, eût simplement repris un motif artistique fourni par ses devanciers ⁸.

Groupant en un seul tableau les éléments distribués sur les revers de la coupe précédente, une pyxis attique du Louvre ⁹ (fig. 137) montre Pélías qui s'avance péniblement vers le chaudron magique où s'est déjà accompli le miracle du bélier. Ses filles se bornent à l'encourager du geste et de la voix, et le consentement du vieillard ne saurait faire le moindre doute. Mais, là encore, discernons-nous un souvenir de Sophocle ou la reprise d'un motif traditionnel dans les

1. GERHARD, *a. c.*, p. 251, GOEDHART, *o. c.*, p. 56, et CURTIUS, *a. c.*, p. 38.

2. REINACH, *Rép.*, I, p. 359. Il faut alors admettre qu'une des Péliades s'est éloignée ; c'est ce que dit GERHARD (*a. c.*, p. 251), mais lui voit Médée dans le personnage qui contemple la scène.

3. REINACH, *l. c.* CURTIUS, *a. c.*, p. 38. Son attitude rappelle celle de la Péliade de droite sur le bas-relief du Musée de Latran et, surtout, l'attitude de Nausicaa sur la pyxis de Boston et celle d'une des servantes sur le skyphos de Berlin relatif au meurtre des Prétendants (v. *supr.*, p. 169 et n. 11).

4. V. *supr.*, n. 2.

5. C'est sans alléguer aucune raison que VOGEL (*o. c.*, p. 135, n. 2) conteste le bien-fondé de ce rapprochement comme celui du vase Tischbein ; v. *infr.*, p. 480, n. 1.

6. SCHULTZ (*a. c.*, p. 46 sq.) rattachait la peinture à Sophocle, KINKEL (*Eur. u. die bild. Kunst* p. 69 sq.) à Euripide.

7. V. *supr.*, p. 476.

8. Cf. la représentation du vase de Corneto.

9. V. DAREMBERG-SAGLIO, *Dict. des Antiquités*, III, 2, f. 4876 = notre fig. 137

ateliers ? La représentation n'offre, d'ailleurs, entre les Péliades qui participent également à l'action, aucune de ces nuances morales par où semble se révéler l'influence du théâtre. L'image se distingue nettement, à cet égard, d'une dernière peinture de vase de beau style



Fig. 137.

libre¹ (fig. 138) dont l'auteur semble bien avoir voulu accuser le contraste entre les Péliades, et que nous serions disposé, pour cette



Fig. 138.

raison, à rattacher à la tragédie et, plus particulièrement à Euripide². Résistant aux oburgations d'une femme armée du glaive dans laquelle on a parfois reconnu Médée³, mais qui est, plus vraisemblablement, une des Péliades convaincue et fermement décidée à l'action⁴, une autre jeune fille s'est arrêtée, pleine d'angoisse, et hésite encore au moment suprême. Tandis qu'elle s'attarde, immobile, la troisième des Péliades s'élance comme

si son parti était pris. Va-t-elle prêter son concours, cependant, et n'est-il pas plus juste de croire que ses scrupules, encore plus forts que ceux de sa sœur, lui interdisent de s'associer à la tentative

1. Hydrie publiée dans TISCHBEIN, I. 7 = REINACH, *Rép.*, II, 280, 3; Cf. TILLYARD, *Hope Vases*, pl. XV, 109 = notre fig. 138. Cette œuvre, qu'on date environ de 440 (CURTIUS, *a. c.*, p. 38), a été attribuée par BEAZLEY (*Attic red-fig. Vases*, p. 154) au peintre de la Villa Giulia.

2. Comme le proposait KINKEL, *l. c.*

3. REINACH et BEAZLEY, *l. c.*

4. CURTIUS, *a. c.*, p. 38.

qu'elle réproouve ? Oui, sans doute, c'est la pieuse Alceste qui s'éloigne en hâte et refuse de souiller ses mains du sang paternel ¹.

1. CURTIUS, *ib.* Notons encore, avec cet auteur, que la défiance et l'inquiétude d'Alceste sont nettement marquées sur la peinture de Pompéi qui représente le prodige du bélier (REINACH, *R.P.G.R.*, 195, 1) — VOGEL (*o. c.*, p. 133 sq.) a accepté, à titre hypothétique il est vrai, le rattachement aux *Péliades* d'une peinture de vase de Ruvo, de l'ancienne Collection Durand. V. REINACH-MILLINGEN, pl. VII et p. 96 sq. ; HEYDEMANN, *A. Zeit.*, 1871, p. 156. On y verrait Jason remettant à Pélías la toison d'or en présence de Médée qui, attentive et taciturne, regarde le vieux roi, prochaine victime de ses artifices (Id. GOEDHART, *o. c.*, p. 50). La remise à Pélías de la toison merveilleuse semble, en effet, indiquée par APOLLODORÉ, *Bibl.*, I, 9, 27, mais il n'y avait place, dans le drame d'Euripide, pour aucune scène de ce genre et il ne pouvait même pas en être fait mention si l'on s'en rapporte à ce que nous avons dit sur cette tragédie.

CHAPITRE XXIV

PHÉNICIENNES

Plusieurs bols provenant de Béotie ¹, dont on trouvera une étude détaillée dans l'ouvrage de M. Courby ², illustrent divers épisodes des *Phéniciennes* d'Euripide ³.



Fig. 139.

A. — Le premier de ces monuments ⁴ (fig. 139) nous fait assister au duel des frères ennemis ⁵ en présence de ΘΗΒΗ, personnification de la cité. Jocaste, prévenue par le messager, s'élance vers le lieu du combat en invitant sa fille à la suivre ⁶. Puis, comme sujets accessoires, Créon supplie

1. Sauf, peut-être, C dont la provenance est inconnue.

2. *Les Vases grecs à reliefs*, p. 294 sq. On verra aussi des considérations intéressantes sur ces monuments dans un mémoire de SVORONOS, Τὸ « ὥραϊον ἀντικείμενον » τῆς ἐκ τοῦ Ἀντίλου Κόρης (Διεθν. Ἐφ. τῆς Νυμίσμ. Ἀρχ. 1909-10), p. 294 sq.

3. Ces vases donnent le nom de tous les personnages et même, sur C, une notice précise le sujet.

4. Bol du Br. Museum, *Cat.*, IV, G 104 et pl. XVI = C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, XXIII 1908, p. 193 sq. pl. VI = *Oidipus*, I, p. 451 sq., f. 58 = *Arch. Herm.*, p. 186, f. 143 et notre fig. 139. Cf. HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 173, f. 27, et *Class. Rev.*, VIII, 1894, p. 325 ; COURBY, *o. c.*, n° 20.

5. *Phén.*, v. 1377-1424.

6. *Id.*, v. 1259-1283.

Tirésias, qu'accompagne Mantô, pour la vie de Ménoikeus ¹, et Antigone supplie Créon d'accorder la sépulture à son frère ².

B. — Deux bols du même moule, dont l'un ne subsiste que sous la forme d'un unique fragment ³ (fig. 140-141), montrent Etéocle et Polynice gisant à terre. Ce dernier a encore la force d'adresser quelques paroles

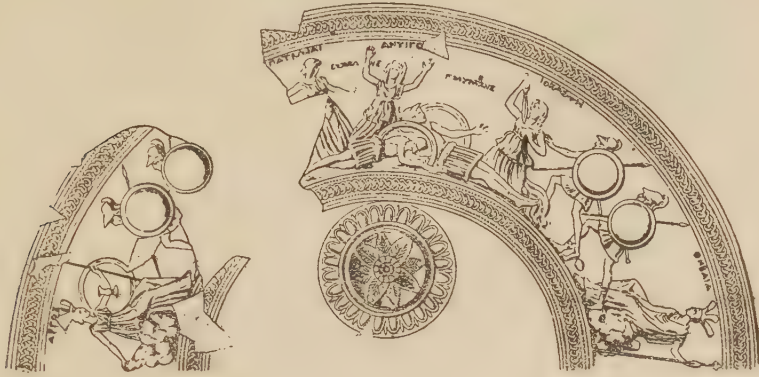


Fig. 140.

à sa mère ⁴ qui, agenouillée près de ses fils, est sur le point de se frapper avec le glaive ⁵. Au-dessus d'Etéocle et de Polynice, on voit encore, sur l'exemplaire le mieux conservé, Antigone épouvantée qui lève ses bras avec désespoir. Près d'elle se tient une des Ἐρινύες πατρῶν d'Œdipe ⁶. De chaque côté de ce tableau central, deux guerriers représentent les Thébains victorieux et les Argiens en fuite.



Fig. 141.

1. *Id.*, v. 834-957. Le devin tient peut-être ses tablettes divinatoires, les κληροί mentionnés au v. 838. Au-dessous de ses mains, on distingue une large bande à bossettes qui se terminent par un petit rectangle. Selon M. Courby, cette bande à bossettes représenterait la couronne de Tirésias, dont il est question v. 866-67 ; mais il semble difficile de reconnaître dans le rectangle inférieur et dans l'arbre qui se détache sur le fond du vase une allusion au hiéron de Tirésias à Thèbes. L'interprétation de M. Svoronos me semble préférable ; il voit dans le rectangle en question la cassette où étaient gardés les κληροί, et la bande à bossettes serait simplement le tronc de l'arbre (*a. c.*, p. 298).

2. *Phén.*, v. 1643-82.

3. 1^o Bol de l'Université de Halle (C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, XXIII, 1908, p. 186 sq. pl. V = *Oid.*, I, p. 453, f. 59 et notre fig. 140 ; COURBY, *o. c.*, n^o 21). 2^o Fragment du Musée Nat. d'Athènes, 4236 (C. ROBERT, *Oid.*, I, p. 453, f. 60 = notre fig. 141 ; COURBY, *o. c.*, n^o 21).

4. *Phén.*, v. 1441-52, sauf que, là, c'est Etéocle qui parle à sa mère.

5. *Phén.*, v. 1454-58.

6. *Phén.*, v. 1503-4.

Enfin sont assises, dos à dos, les figures symboliques d'Argos et de Thèbes ¹.



Fig. 142.

Œdipe était absent des deux représentations précédentes. Mais un fragment de bol du British Museum ² (fig. 142) offre l'image d'un vieillard aveugle qui s'avance en tâtonnant. Audessus, est une inscription mutilée que M. Murray a restituée de la façon suivante :

Οἰδί]πους κελεύει ἄ[γειν πρὸς
Τὸ πτῶμα τῆς αὐτοῦ μη]τρὸς τε
καὶ] γυναικὸς καὶ τῶν υἱῶν ³.

Cette notice correspond exactement à l'épisode final des *Phéniciennes*, quand le corps des trois victimes était apporté sur le théâtre ⁴, et quand Œdipe s'avancait, conduit par Antigone, pour les toucher une dernière fois ⁵.

1. Selon M. COURBY (*o. c.*, p. 296) ce bol sort du même atelier que A. Dans les deux cas, d'ailleurs, l'artiste se comporte avec une certaine liberté à l'égard de sa source littéraire ; v. COURBY, *o. c.*, p. 295-96.

2. *Cat.*, VI, G 105 ; cf. MURRAY, *Clas. Rev.*, II, 1888, p. 237-38 ; C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 59 sq., f. M ; *Arch. Jahrb.*, XXIII, 1908, p. 202 ; *Oid.*, I, p. 454, f. 61 = notre fig. 142. Cf. HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 177-78, et f. 28 ; COURBY, *o. c.*, n° 22.

3. [τε καὶ ἀδελφῶν] ajoute C. ROBERT, *Oid.*, l. c.

4. *Phén.*, v, 1481 sq.

5. *Id.*, v. 1693 sq.

CHAPITRE XXV

PHILOCTÈTE

Le drame d'Euripide fut représenté en 431 ¹, quelque quarante ans après celui d'Eschyle ² et plus de vingt ans avant celui de Sophocle ³. Il ne subsiste que peu de fragments de l'œuvre ⁴, mais nous en connaissons plusieurs détails grâce à la célèbre comparaison des trois *Philoctète* par Dion Chrysostome et à la paraphrase qu'a laissée le même auteur des premières scènes de la tragédie ⁵.

Combinant les données de l'épopée ⁶ avec celles de son devancier ⁷, Euripide faisait venir à Lemnos Ulysse et Diomède ⁸. Ulysse, dans le prologue, exprimait son regret de s'être chargé, par ambition, d'une entreprise délicate où il compromettrait peut-être sa vieille réputation d'habileté ⁹. Il expliquait aussi comment Athènes s'était engagée à le

1. WIMAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 158.

2. JEBB, *Soph., Philoctetes*, Intr., p. 15.

3. Le *Philoctète* de Sophocle est de 409.

4. NAUCK, F. 787-803.

5. DION CHRYS., *Orat.* 52, 59 (cf. EGGER, *Hist. de la Critique chez les Grecs*, p. 441 sq.) V. sur le *Philoctète* d'Euripide et d'Eschyle : WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 563 ; *Griech. Trag.*, I, p. 39 sq. ; II, p. 512 sq. ; DECHARME, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 353 sq. ; JEBB, *o. c.*, Intr., p. 13 à 21 ; MASQUERAY, *Sophocle*, II, p. 67 sq. La tragédie latine d'Accius était, semble-t-il, une contamination de poètes grecs, avec influence prédominante d'Euripide. V. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 376 sq.

6. L'*Iliade* (II, 271 sq.) et l'*Odyssée* (III, 190 et VIII, 219) parlent peu de Philoctète, mais son histoire devait tenir une assez large place dans le cycle. Les *Cypria* contaient sa blessure et son abandon, et les événements subséquents figuraient dans la *Petite Iliade* et l'*Iliupersis*. Selon la tradition épique, c'était Diomède seul qui se rendait à Lemnos (V. TÜRK, ap. ROSCHER, *Lex.*, III, 2, p. 2312 ; JEBB, *o. c.*, p. 10). PINDARE (*Pyth.*, I, 52 sq.) mentionne les « héros semblables aux dieux » qui vinrent chercher Philoctète, mais il ne les nomme pas. « Peut-être suivait-il une version selon laquelle les ambassadeurs auraient été plus de deux (Stésichore ?) » (PUECH, *Pind.*, II, p. 31, n. 3). Si l'on admet, avec TÜRK (ROSCHER, *Lex.*, a. c., p. 2327) et FRAZER (ad Paus., I, 22, 6) que, dans le tableau des Propylées signalé par Pausanias, c'était Diomède qui prenait l'arc, (v. *supr.*, p. 32, n. 3), ce détail était dû, peut-être, au souvenir de l'épopée (v. PUECH, *l. c.*), mais surtout, semble-t-il, à l'influence d'Euripide (v. p. 488, n. 1 et Append. IX, n. à 488, 5).

7. Ulysse, chez Eschyle, était le seul messager. Cf. DION, 52, 14.

8. Comme l'a très bien fait remarquer WELCKER (*Gr. Trag.*, II, p. 521), il y a, chez Sophocle, une allusion à l'affabulation d'Euripide dans le passage où le prétendu marchand annonce que Diomède et Ulysse sont partis de Troie pour quérir Philoctète (v. 591 sq.).

9. DION, 52, 11-12 ; 59, 1-2. Cf. les F. 787, 788, 789, et 793 (?).

rendre méconnaissable à son ennemi ¹, et il annonçait, enfin, qu'une ambassade troyenne était sur le point d'arriver dans l'île pour réclamer, de son côté, l'assistance de Philoctète et le secours de ses armes divines ². Bientôt apparaissait, se débattant avec peine, le héros vêtu de loques ou de peaux de bêtes, et dont tout l'aspect disait la souffrance et la misère ³. Ulysse se présentait comme un ami de Palamède, victime lui aussi des Achéens et particulièrement de l'odieux fils de Laërte, ce qui apaisait Philoctète, d'abord hostile, et l'amenait à rappeler ses propres malheurs. Le héros disait dans quelles conditions il avait été abandonné à Lemnos, alors qu'il souffrait pour la cause grecque, puisqu'il avait été blessé au moment où il découvrait l'autel de Chrysé ⁴, sur lequel les Achéens devaient sacrifier pour que leur expédition fût couronnée de succès ⁵. Ulysse suppliant Philoctète de l'aider à retourner dans sa patrie, le malheureux lui objectait avec mélancolie son impuissance et son abandon. Tout ce qu'il pouvait faire, c'était associer leurs deux infortunes, et il lui offrait de bon cœur un asile dans son triste repaire, en attendant du hasard quelque occasion de salut ⁶.

Ainsi que dans le premier *Philoctète*, le chœur d'Euripide était formé de Lemniens, mais ces derniers, au contraire de chez Eschyle, s'excusaient, à leur apparition, de leur longue négligence envers le héros ⁷. Comme il était d'ailleurs peu vraisemblable que personne ne fût entré en relation avec Philoctète depuis qu'il séjournait dans l'île, Euripide avait introduit parmi ses personnages un Lemnien du nom d'Actor,

1. Il y a sans doute là un souvenir du rôle d'Athèna dans l'*Ajax* de Sophocle (antérieur à 441) et chez Homère (Cf. DION, 52, 5) ; et c'était, en même temps, une critique indirecte d'Eschyle qui avait admis que Philoctète ne reconnaissait pas Ulysse par le seul effet des épreuves et du temps.

2. DION, 52, 13 ; 59, 3-4.

3. DION, 59, 5. Cf. AN., *Acharn.*, 423.

4. On voit Philoctète mordu par le serpent de Chrysé sur un stamnos de Caeré appartenant au Musée du Louvre (G 413. V. POTTIER, *Cat. des Vases ant.*, III, p. 1103 ; *Vases ant. du Louvre*, III, p. 251, pl. CXLII. Cf. REINACH, *Rép.*, I, 145, 1 ; ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, f. 2 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichn. der Gr.*, § 692, 728 et f. 490). Mais cette peinture n'est pas à peu près contemporaine de l'œuvre de Sophocle comme le croit Jebb qui date le vase des environs de 400 (o. c., p. 38). Il remonte, en réalité, au milieu du v^e siècle (v. POTTIER, *Vases ant.*, p. 251, et PFUHL, *o. c.*, § 692) ce qui exclut, non seulement toute influence du *Philoctète* de Sophocle mais encore de celui d'Euripide. L'épisode, d'ailleurs, n'était que le prélude du drame et les trois tragédies n'y faisaient que des allusions assez brèves. Aussi n'y a-t-il pas lieu d'envisager la possibilité d'une influence du *Philoctète* d'Eschyle. La peinture doit se rattacher tout simplement à la tradition des *Cypria*. Il en est de même d'une autre peinture de vase du Louvre (G 342 B ; POTTIER, *Vases ant.*, III, p. 230) qui date également du milieu du v^e siècle. Tout ce qu'on pourrait admettre, à la rigueur, c'est que la tragédie d'Eschyle avait contribué à remémorer aux artistes l'aventure singulière qui était racontée dans les *Cypria*.

5. DION, 59, 6.

6. DION, 59, 10-11. Cf. F. 790 et, très probablement *Adesp.*, F. 759. On peut voir par là que le caractère d'Ulysse était beaucoup plus dissimulé et odieux que dans les autres *Philoctète*. C'est, d'ailleurs, une remarque de DION. V. DECHARME, *o. c.*, p. 357.

7. DION, 52, 6-7. Au chœur appartient le F. 791, réflexion provoquée par le malheur et les souffrances du héros.

qui avait dû, en maintes circonstances, venir en aide à l'infortuné ¹.

La scène avec les ambassadeurs troyens était sans aucun doute une des plus importantes du drame ². Le chef de l'ambassade — Pâris peut-être ³ — cherchait à exploiter la haine de Philoctète contre les auteurs de ses maux et lui faisait, en contraste, les promesses les plus alléchantes ⁴. Mais Ulysse séparait finement la cause de toute l'armée de celle des chefs achéens ⁵, et il faisait au patriotisme de Philoctète un appel d'autant plus convaincant qu'il pouvait arguer qu'il avait, lui aussi, bien des injures personnelles à oublier ⁶. Les ambassadeurs troyens s'éloignaient donc sans résultat et le chœur, après qu'ils s'étaient retirés, louait sans doute l'attitude de Philoctète et le confirmait dans sa résolution généreuse ⁷.

C'est vraisemblablement après le départ des Troyens que le héros était saisi d'un nouvel accès de son mal ⁸. Ulysse joignait ses soins à ceux d'Actor, mais il profitait de l'occasion pour s'emparer des armes

1. DION, 52, 8. C'était, sans doute, un berger de Lemnos. HYGIN (*f.* 102) qualifie le personnage comme tel, mais il nomme ce berger Iphimachus, et Actor devient chez lui le roi de l'île. « Cet Actor était-il un prédécesseur de l'αὐτοργγός de l'*Electre* ? » se demande fort à propos M. MASQUERAY, *Soph.*, II, p. 70, n. 4. On peut constater, encore sur ce point, la tendance d'Euripide à corriger ce que certains détails d'Eschyle avaient de trop invraisemblable. V. DION, 52, 11.

2. JEBB, *o. c.*, p. 17.

3. JEBB, p. 18.

4. D'après DION, 52, 13, ils lui promettaient la royauté V. encore, selon Welcker et Wagner, le F. 794 où l'on vante à quelqu'un les richesses qu'il peut acquérir. On a supposé (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 391) que les ambassadeurs faisaient aussi miroiter aux yeux du héros la perspective de tous les plaisirs de l'Asie, et que le F. *Adesp.* 10 serait un argument sarcastique des Achéens à l'adresse de Philoctète ébloui. Mais le sarcasme eût été bien déplacé là où il s'agissait de convaincre et de gagner la bienveillance ; au surplus, c'est un mariage régulier qui paraît être envisagé dans ce passage. Enfin, le ton, nous semble-t-il, ne convient guère à la tragédie V. *infr.*, p. 492 et n. 6.

5. F. 796 (cf. WELCKER *o. c.*, II, p. 518 et JEBB, *o. c.*, p. 18). L'attribution de ce fragment à Philoctète lui-même (v. RIBBECK, *o. c.*, p. 393) est insoutenable. V. déjà WAGNER, *Eur. Fragm.*, p. 813. Les F. 798 et 799 pouvaient se placer dans cette scène (v. RIBBECK, p. 391-92), ou dans la scène finale lorsque Ulysse, s'étant révélé, adjurait Philoctète de venir à Troie (v. WELCKER, *Griech. Trag.*, II, p. 519). Sans parler de l'opinion insoutenable de WAGNER (*o. c.*, p. 814), notons que WELCKER (II, p. 519) et RIBBECK (p. 322) reconnaissent, dans le F. 797, des vers appartenant au début du discours d'Ulysse contre l'orateur troyen qui aurait essayé par avance d'infirmier ses arguments. Pour que le Troyen eût recouru à ce procédé, il faudrait naturellement qu'Ulysse se fût déjà caractérisé comme le défenseur de la cause grecque. Il est vrai, qu'à cela, les vers du F. 796 pouvaient suffire. Ces vers ne se plaçaient pas nécessairement après le discours du barbare ; ils pouvaient aussi bien l'interrompre et ce serait à partir de cette interruption que le Troyen aurait cherché à ruiner par anticipation la cause qu'il sentait devoir être bientôt défendue. Si l'on veut croire que le F. 796 était prononcé après la grande ῥῆσις du barbare, et marquait le début de la ῥῆσις correspondante d'Ulysse (ῥῆσις qui pouvait se poursuivre par le F. 797), on supposera sans difficulté qu'une interruption antérieure du Laërtiade avait déjà fixé le Troyen sur sa qualité de Grec et son intention de soutenir la cause achéenne.

6. JEBB, *o. c.*, p. 18. Rappelons que Dion a souligné l'habileté oratoire qui se déployait dans la tragédie d'Euripide. V. DECHARME, *o. c.*, p. 356.

7. DION, 52, 14. Cf. WAGNER, *o. c.*, p. 813.

8. F. 792 et 801. Nous suivons WAGNER, *l. c.*, et JEBB, *o. c.*, p. 18. WELCKER (II, p. 516) plaçait l'épisode avant l'arrivée des ambassadeurs troyens.

grâce à l'assistance de Diomède, il avait-il plus de raison de dissimuler quand Philoctète : c'était sous son propre nom que, dans une dernière scène, il exhortait le fils de Pœas à se réconcilier avec les Achéens et à suivre leurs émissaires. Nous ne savons pas si la perte des flèches et de l'arc qui lui étaient indispensables poussait le héros à composer, ou si ce nouvel outrage le poussait, au contraire, à une résistance obstinée¹. On ignore de même² si le dénouement était procuré par des voies purement humaines ou si Athèna devait intervenir pour calmer Philoctète en l'assurant, à la fois³, de la guérison et de la gloire⁴.

Cette gloire promise à Philoctète ne s'est pas manifestée seulement par un drame de chacun des grands tragiques, mais elle est encore attestée par de nombreux monuments figurés⁵. Plusieurs artistes réputés s'étaient inspirés de ses épreuves dans la solitude⁶, en parti-

1. Il semble ressortir de la paraphrase de DION (*Orat.* 59) que Diomède n'assistait pas au premier entretien d'Ulysse et de Philoctète. Il ne devait intervenir que par la suite, et nous ignorons comment. JEBB (*o. c.*, p. 18) attribue un rôle prépondérant à Diomède dans le rapt des armes. WAGNER (*o. c.*, p. 814) suppose la complicité d'Actor qui aurait été convaincu par Ulysse. Welcker pensait lui aussi (II, p. 516) que les armes étaient ravies pendant la crise de Philoctète mais, on l'a noté *infra*, p. 487, n. 8, avant la scène avec les Troyens : la difficulté est d'expliquer comment le héros ne s'apercevait pas du vol dès qu'il reprenait ses sens. Guidé par le souvenir d'Homère et s'inspirant d'un texte d'HIMERIUS, *Orat.* XIV, 1, M. DECHARME (*o. c.*, p. 357 sq.) s'est représenté d'une autre manière la scène du rapt des armes : « Tout ce qu'on peut savoir des moyens inventés par Euripide pour produire le dénouement c'est que, dans son drame, Philoctète, dont les douleurs s'étaient calmées, essayait de vérifier, en visant un but éloigné, s'il était encore aussi habile archer qu'autrefois, et qu'Ulysse joutait avec lui. C'est de cette façon que l'arc et les flèches tombaient entre les mains d'Ulysse qui ne devait plus s'en dessaisir ». WELCKER (II, p. 520) et WAGNER (p. 815) voyaient également dans le texte d'Himérius un souvenir de la fin du drame, mais sans croire qu'Ulysse se fût emparé des armes à la faveur de cette joute amicale.

2. WAGNER (p. 814) et RIBBECK (p. 393) voient dans le F. 795 une réponse de Philoctète à l'un des ambassadeurs qui invoquait la prédiction d'Hélénos. HYGIN (*f.* 102), qui paraît bien s'inspirer d'Euripide, dit qu'Ulysse et Diomède persuadèrent Philoctète. V. F. 798, 799, et *supr.*, p. 487, n. 5.

3. V. WAGNER, p. 815 ; RIBBECK p. 394, n. 51 ; JEBB *o. c.*, p. 18.

4. Comme fait Héraclès dans la tragédie de Sophocle v. 1421 sq.

5. On reconnaît généralement dans le F. 800 une réflexion conclusive du chœur.

6. L'ensemble de ces monuments a été étudié par MILANI, *Il Mito di Filottete nella Lett. class. e nell' Arte figurata*, Florence, 1879. Cf. Türk, ap. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, p. 2327 sq. ; JEBB, *o. c.*, p. 35 sq.

7. C'étaient, avec l'auteur du tableau de la Pinacothèque signalé p. 32 et p. 485, n. 6, Aristophon, le frère de Polygnote (v. *Rec. Milliet*, n° 96-98), Pythagoras de Rhégion dont la carrière active va de 490 à 440, Parrhasios, qui florissait dans le dernier tiers du v^e siècle et au début du quatrième, Boéthos de Chalcédon le fameux graveur du début du III^e siècle. En général, on rapporte à Pythagoras les monuments où Philoctète est représenté debout et se traînant avec peine (v. ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, n°s 21-26 et 28 = f. 6). Sur Pythagoras et son célèbre Philoctète qu'on voyait à Syracuse, l'étude fondamentale est celle de M. LECHAT, *Pythagoras de Rhégion* (*Ann. de l'Univ. de Lyon*, XIV, 1905) ; l'auteur a proposé de restituer le bronze original d'après le torse Valentini (*o. c.*, f. 13). On rattache à Parrhasios les monuments où l'on voit le héros tristement assis (ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, n°s 32-38 et f. 8 et 10 ; cf. PHIL., *Im.*, 17) ; quant à Boéthos, il avait montré Philoctète accroupi sur le sol et éventant sa plaie ou en chassant les mouches avec une branche de feuillage ou une aile d'oiseau (ROSCHER, *Lex.*, *a. c.*, n°s 41-45 et f. 11). A. Reinach a établi (*Rec. Milliet*, p. 229, n. 3) une discrimination différente : le type debout, auquel il rattache les deux épigrammes de

culier Parrhasios¹, dont le célèbre tableau a peut-être laissé quelque reflet sur la peinture d'un aryballe attique montrant Philoctète mélancoliquement assis sur un rocher de Lemnos² (fig. 143). On admet que Parrhasios, qui semble avoir subi en général 'influence d'Euripide³, s'était appliqué à faire ressortir le côté moral des souffrances du héros⁴, si bien qu'il conviendrait de rattacher, au moins indirectement, à l'esprit du même poète⁵ cette jolie esquisse où tout respire l'abandon du malheureux et une pathétique tristesse⁶.



Fig. 143.

Un autre vase peint, découvert en 1915 aux environs de Syracuse,

l'*Anthologie*, n° 270 et 271 de son recueil (v. *infr.*, p. 1) serait celui de Parrhasios, et le type assis correspondrait à l'œuvre d'Aristophon. Il nous semble, pourtant, que les deux épigrammes impliquent plutôt une image dans le genre de l'aryballe Castellani. Sans enlever à Parrhasios la caractéristique du type assis, M. B. PACE (*Ausonia*, X, 1921, p. 158 sq.) a voulu trouver un reflet de son tableau, non pas sur l'aryballe Castellani, mais sur un vase peint du Musée de Syracuse, dont nous reparlerons ultérieurement (v. p. 490) où Philoclète apparaît à l'entrée de sa caverne tenant d'une main son arc, et, de l'autre, une plume d'oiseau qui lui sert à soigner sa plaie. Ajoutons que M. Pfuhl a émis ces derniers temps, une opinion passablement négative (*Malerei u. Zeichn. d. Gr.*, § 692 et 754) ; à l'en croire, il serait à peu près impossible de déterminer quel était le type de Parrhasios et de le distinguer de celui d'Aristophon. Il serait enclin, pourtant (v. § 728), à reconnaître un souvenir de ce dernier dans le stamnos du Louvre (G 413) dont il a été question ci-dessus (v. p. 486, n. 4). Dans ces conditions, on s'explique mal les réserves de PFUHL (§ 754) au sujet des probabilités d'un rapport entre le tableau de Parrhasios et l'aryballe Castellani.

1. V. les épigrammes de Glaucos et de Julien d'Egypte, *Anth. Pal.*, XVI, 111 et 113 ; *Rec. Milliet*, n°s 270, 271 ; cf. PFUHL, *o. c.*, § 754.

2. C'est l'aryballe Castellani. V. ROSCHER *Lex. a. c.*, p. 2334 et f. 8 = notre fig. 143. On a daté ce monument du milieu ou du début du IV^e siècle (ROSCHER, *l. c.* ; F. JOHANSEN, *Hoby-Fundet*, p. 161). PFUHL (*o. c.* § 692) fait remonter ce type à l'époque de Périclès ce qui d'ailleurs, n'infirmait pas nécessairement, malgré les réserves de l'auteur (§ 754), la possibilité d'un rapport avec Parrhasios dont l'activité est déjà attestée vers 440 (v. PFUHL, *o. c.*, § 750).

3. V. *supr.*, p. 10.

4. MILANI, *o. c.*, p. 56.

5. Nous ne prétendons nullement que cette peinture de vase corresponde, pas plus que le tableau de Parrhasios, à une réalisation scénique d'Euripide. Nous croyons simplement reconnaître ici du pathétique euripidéen.

6. On remarque les mêmes caractéristiques psychologiques sur un beau skyphos d'argent de Cheirisophos dont certains détails proviennent bien, semble-t-il, de la version d'Euripide. Ce vase a été trouvé en Danemark, en 1920, au village de Hoby, sur la côte sud de l'île de Lolland (v. K. J. JOHANSEN, *Hoby Fundet*, Copenhague, 1923, p. 133 sq., 160-61 ; pl. IX et f. 4 et 5 ; cf. S. REINACH, *Mon. nouveaux de l'Art ant.*, II, p. 345 sq. et fig.). Sur l'un des côtés, Philoctète, qui vient d'être mordu, est

et passé, depuis, au Musée de cette ville, offre une représentation particulièrement curieuse¹ (fig. 144) : Philoctète est assis à l'entrée de sa sauvage demeure, à la paroi de laquelle sont suspendus un carquois vide et une grappe d'oiselets produit de sa dernière chasse. Son pied malade est appuyé à un ressaut de la roche et délicatement posé sur un bout de la peau de fauve placée sous lui. Il tient d'une main son arc et, de l'autre, une longue plume qui lui sert à éventer sa plaie ou à l'enduire de quel-



Fig 144.

que onguent². Comme s'il avait été distrait de ses soins, le héros, la tête levée, fixe son regard vers la droite sans paraître, d'ailleurs, soup-

secouru par ses camarades qui lavent la plaie, cependant que le serpent s'enfuit derrière une grosse pierre. L'autre face nous montre l'expédition entreprise pour ramener Philoctète à Troie : « Ulysse, reconnaissable à son bonnet pointu, est en train de circonvenir par son éloquence insidieuse Philoctète devenu un vieillard que le chagrin et les souffrances ont abattu ; en outre, on voit, derrière Ulysse, Diomède son auxiliaire ; enfin, à l'extrémité droite est figuré le jeune Lemnien que Dion nomme Actor ; ce personnage est en train d'arracher les entrailles d'un grand oiseau, grue ou cigogne, sans doute afin de préparer un repas pour Philoctète ». Ce vase ne peut être antérieur au dernier siècle avant J. C., mais l'artiste travaillait, selon M. Johansen, d'après des modèles de la bonne époque, et son Philoctète dériverait, lui aussi, du tableau de Parrhasios.

1. B. PACE, *Ausonia*, X, 1921 p. 150 sq., f. 1 et 2 = notre fig. 144. M. Pace (p. 157) a proposé de dater ce vase de « la fin du v^e siècle ou plutôt du commencement du quatrième ». Nous croyons que le type statuaire des figures debout, non moins que le visage de Philoctète avec ses traits si détaillés et appuyés, avec les rides qui barrent son front, sa chevelure et sa barbe en broussailles doivent faire placer la peinture un peu plus avant dans le iv^e siècle. Nous serions, nous aussi, disposé à y voir un produit de l'Italie méridionale. V. encore, au sujet de ce vase peint, B. PACE, *Mon. Ant.*, XXVIII, 1923, p. 521 sq. pl. I.

2. PACE, *a. c.*, p. 154 et 156.

onner la présence des personnages qui sont groupés autour de lui. C'est, d'un côté, émergeant à moitié de derrière la grotte, Athèna qui semble donner des instructions à un jeune homme coiffé du pilos ; près d'Athèna, mais lui tournant le dos, on voit au dessus de l'ancre le buste d'Ulysse, son pilos rejeté sur la nuque, et levant dans sa main une épée au fourreau ou un carquois muni d'un couvercle ¹. Il abaisse son visage vers une jeune femme parée de bijoux et élégamment vêtue, qui est debout, sur un plan antérieur, contre la paroi droite de la caverne.

La présence d'Athèna se rattacherait dans une certaine mesure à la tradition d'Euripide ², puisque, chez ce poète, Ulysse mentionnait, en ouvrant le prologue, la promesse que lui avait faite sa protectrice de transformer son visage et sa voix pour qu'il n'eût rien à craindre de son ennemi, et puisque la déesse se manifestait peut-être au dénouement de la tragédie. L'éphèbe de gauche pourrait être Diomède, le compagnon d'Ulysse selon Euripide, encore que l'image fasse plutôt songer, par son aspect juvénile, au Néoptolème de Sophocle. Aurions-nous donc devant les yeux une libre dérivation des deux poètes, une scène d'inspiration composite ? Mais comment expliquer, soit par Euripide seul, soit par Euripide et Sophocle, le personnage féminin dont la présence soulève une difficulté capitale ?

Sans doute, il n'est pas sans exemple que les peintures de vases contiennent des figures complétives que les artistes ont ajoutées de leur propre chef pour enrichir et mieux équilibrer leur décoration ³. Ils choisissent, à cet effet, tantôt des personnages empruntés à la légende dont ils illustrent un épisode, tantôt des divinités ou de simples personifications, et il ne serait pas incompatible avec la manière des céramistes du IV^e siècle que cette figure, destinée à correspondre à celle du jeune homme, fût une représentation de l'île de Lemnos ou, mieux encore, la Nymphe de l'ancre de Philoctète ou du site environnant ⁴. C'est dans le même ordre d'idées que M. B. Pace, en publiant le vase de Syracuse, a suggéré le nom de Bendis, l'Artémis lemnienne ⁵, ou celui de Peithô, dont l'assistance était si désirable pour des ambassadeurs chargés d'une délicate mission ⁶. M. Pace, pourtant, ne s'est

1. La seconde interprétation est celle de M. PACE, *op. cit.*, p. 153 et 157. Elle nous paraît douteuse. Cf. DE RIDDER, *Cat. des Vases peints de la Bibl. Nationale*, f. 138.

2. PACE, *op. cit.*, p. 155. Ici, il est vrai, c'est au jeune compagnon d'Ulysse que la déesse paraît donner des conseils, mais il est assez naturel que la protection d'Athèna fût censée s'étendre aux deux envoyés des Grecs.

3. V. C. ROBERT, *Arch. Herm.*, p. 139 sq.

4. V., chez SOPHOCLE (v. 1453 sq.), les adieux de Philoctète à Lemnos : χαῖρ' ὦ μέλαθρον ξύμφορον ἐμοί, Νύμφαι τ' ἑνυδρῶν λειμωνιῶδες, κτλ.

5. Divinité qu'on a parfois assimilée à Chrysé. V. JEBB, *op. cit.*, p. 40.

6. PACE, *op. cit.*, p. 156. L'auteur fait observer que Peithô n'apparaît pas uniquement dans les scènes de persuasion amoureuse ; il rappelle à cet égard le texte des *Chéphores*, v. 722-23.

pas arrêté à ces hypothèses, et il incline plutôt à reconnaître dans ce personnage une mortelle qui séduisait le héros abandonné, et lui dérobaît ses flèches pour le compte des émissaires grecs ¹.

On pourrait d'abord être tenté de voir dans cette variante l'apport d'un des émules plus ou moins connus des grands tragiques qui avaient traité, eux aussi, la légende de Philoctète ². Mais quelque désir qu'ils aient éprouvé de renouveler une matière déjà fortement exploitée, une invention de ce genre serait, croyons-nous, assez surprenante dans un drame. Elle conviendrait bien, au contraire, à ces parodies des mythes divins et de la légende héroïque dont la comédie sicilienne avait offert de nombreux exemples, et qui furent tellement à la mode, en Grèce, dans la première moitié du iv^e siècle, qu'on a pu les considérer comme un des traits typiques de la comédie de ce temps ³. Epicharme, qui fit représenter des pièces à Syracuse au début du v^e siècle et qui exerça une influence considérable, avait composé un *Philoctète* ⁴, et il en était de même d'autres comiques postérieurs tels que Strattis et Antiphane ⁵. N'est-ce pas le cas de rappeler qu'on a jadis proposé de rattacher au *Philoctète* de Strattis deux vers où un interlocuteur peu bienveillant reproche au héros des velléités de mariage, et lui demande avec ironie quelle jeune fille consentirait à accueillir ses vœux ⁶ ? Nous ne prétendons pas que ces vers impliquent une situation semblable à celle que M. Pace a déduite de la peinture de Syracuse, ni que les vers soient certainement de Strattis, ni qu'il faille reconnaître sur notre monument figuré un souvenir de la comédie de ce poète ;

1. A. c., p. 156. M. Pace croit que, dans la pensée de l'artiste, les flèches de Philoctète sont déjà subtilisées et qu'elles sont enfermées dans le carquois d'Ulysse. Ces deux détails ne sont nullement certains, V. *supr.*, p. 491, n. 1.

2. On ne saurait penser, d'ailleurs, ni à Achaïos, le jeune contemporain de Sophocle dont le *Philoctète* était sans doute un *Philoctète à Troie* (v. WELCKER, *Gr. Trag.*, III, p. 961-62 ; NAUCK, p. 755 : le sujet de *Philoctète à Troie*, comprenant sa guérison par Machaon et sa victoire sur Paris, avait été aussi traité par Sophocle, v. NAUCK, p. 283 et PEARSON *Fragm. of Soph.*, II, p. 307), ni à Théodectès, un des successeurs d'Euripide, puisque chez lui, Philoctète était représenté blessé à la main (v. WELCKER, *o. c.*, III, p. 1073 ; RIBBECK *Röm. Trag.*, p. 376, n. 3 ; NAUCK, p. 803 ; JEBB, *o. c.*, p. 32). Suidas mentionne un *Philoctète* de Philoclès, mais on s'est demandé si ce poète, qui était neveu d'Eschyle, ne s'était pas borné à remettre au théâtre la pièce de son oncle (v. RIBBECK, *l. c.*). Dans la génération qui suivit Euripide, Antiphon avait peut-être aussi composé un *Philoctète* (v. NAUCK, p. 793).

3. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 587 et n. 1

4. CROISSET, *o. c.*, III, p. 432-34.

5. Ces deux poètes étaient en vogue dans la première moitié du iv^e siècle. La possibilité d'une influence d'Epicharme Strattis ou Antiphane sur la peinture de Syracuse a été suggérée par PACE, *a. c.*, p. 155.

6. NAUCK, *Adesp.*, F. 10. On a d'abord pensé que ces deux vers provenaient du *Philoctète* d'Euripide, et cette opinion de Musgrave a encore été soutenue par Ribbeck. Mais v. *supr.*, p. 487, n. 4. D'autres les ont attribués au *Philoctète à Troie* de Sophocle où l'on a vu parfois sans raison un drame satyrique. C'est Matthiae qui, le premier (*Eur.*, IX, p. 289), a rattaché le fragment à la comédie de Strattis ; cf. MEINEKE, *Fragm. Com. Graec.*, IV 673, qui envisage aussi la possibilité de quelque drame satyrique. HERWERDEN (*Exerc. Crit.*, p. 87) soutient que les vers appartiennent à une tragédie parce que, dans la comédie, le vocatif de *τάλας* est toujours *τάλαν*. Ce critérium n'est pas absolument certain. V. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 308.

mais les vers en question ne prouvent-ils pas, du moins, ce que la peinture avait induit à penser, qu'un motif érotique avait pu s'introduire dans la sombre histoire ? ¹ Si les raisons indiquées ci-dessus nous empêchent d'admettre l'existence d'une tragédie où ce motif nouveau aurait trouvé place, nous reconnaitrions volontiers dans la peinture de Syracuse le souvenir du développement imprévu donné à la légende par quelque comique représentant le farouche exilé amoureux. Croisons-nous que ce tendre sentiment pour une Lemnienne était, dans la comédie, la cause principale du refus de suivre les ambassadeurs à Troie, et qu'Ulysse, avant de gagner la complicité de la femme aimée, avait d'abord cherché à démontrer à Philoctète qu'il était dupe d'une passion sans espoir ? ² Disons-nous, en rejetant les deux vers du fragment précité, que les envoyés grecs, exploitant tout de suite l'amour du héros, se faisaient, dès l'abord, une alliée de la femme, peut-être, notamment, grâce à la promesse de guérir Philoctète qui deviendrait ainsi un parti plus sortable ? ³ Voilà les deux principales éventualités que nous nous bornerons à suggérer, sans rechercher une précision impossible dans l'état actuel de nos connaissances. Rien ne démontre, d'ailleurs, remarquons-le en terminant, que les ambassadeurs aient trouvé le solitaire déjà fixé dans son choix amoureux, et qu'ils n'aient pas suscité quelque belle intrigante une fois seulement que l'infortuné leur avait fait part de ses ambitions matrimoniales. Il serait soutenable, même, qu'Ulysse avait tout machiné par avance. Ce n'eût pas été le trait le moins plaisant de la ruse légendaire de l'Ithacien que de spéculer sur l'isolement de Philoctète, de confier à l'éloquence de la beauté une cause où son talent d'orateur risquait d'être inopérant, et de s'en remettre à la dextérité féminine pour la réussite d'une entreprise que sa propre astuce n'aurait peut-être pas suffi à mener à bien.

1. Un comique pouvait plaisanter sur les dispositions amoureuses des Lemniennes. On sait l'accueil empressé qu'elles avaient fait aux Argonautes après le meurtre de leurs époux.

2. НАУСК, *Adesp.*, F. 10.

3. Il ne ressort d'ailleurs pas nécessairement du vase peint de Syracuse que la femme représentée ait dérobé elle-même, comme le croit M. Pace, les flèches du héros et les ait remises à Ulysse. Une complice des Grecs pouvait très bien se borner à calmer les soupçons du héros, à endormir sa vigilance.

CHAPITRE XXVI

STHÉNÉBÉE

Parmi les nombreux monuments relatifs à la légende de Bellérophon¹, quelques peintures de vases semblent bien se rattacher à la tragédie de *Sthénébée* dans laquelle Euripide avait représenté l'amour coupable de l'épouse de Proitos et le châtiment qu'elle en reçut².

Déjà, Homère avait raconté, au chant VI de l'*Iliade*, la passion adultère de l'héroïne qu'il nomme Anteia, sa dénonciation calomnieuse à Proitos, l'envoi par celui-ci de Bellérophon en Lycie, auprès de son beau-père chargé de le faire mourir³, le triomphe du jeune homme dans les épreuves qui lui étaient imposées⁴, triomphe qui, témoignant

1. V. ENGELMANN, *Bellerofonte e Pegaso*, *Annali*, XLVI, 1874, p. 5-37

2. V. WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 777 sq. ; HARTUNG, *Eur. rest.*, II, p. 78 sq. ; VOGEL, *Sc. Eurip. Trag.*, p. 86 sq. ; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1888, I p. 98 sq. ; ENGELMANN, *Arch. Stud.*, p. 84 sq. ; WILAMOVITZ, *De Eur. Stheneboea*, *Class. Philology*, III, 1908 p. 225 sq. M. CROISSET, *Revue de Philol.*, XXXIV, 1910, p. 216 sq. — M. Croiset a montré d'une manière très vraisemblable (*a. c.*) que *Sthénébée* devait être antérieure à 432 ; elle appartient au cycle des amours coupables (*Phoinix*, le 1^{er} *Hippolyte*, les *Crétoises*), dont la composition paraît se placer entre les années 440-432. Wilamowitz qui, dans ses *Analecta Euripidea* (p. 157) datait simplement la tragédie de avant 423, a bien fait ressortir ultérieurement, de son côté, (*Class. Phil.*, *a. c.*), les diverses raisons de considérer *Sthénébée* comme une œuvre de jeunesse du poète. Il faut se garder de confondre *Sthénébée* avec le *Bellérophon* du même poète qui était relatif à un épisode postérieur de la vie du héros, à sa tentative impie pour escalader le ciel sur Pégase (v. NAUCK, p. 443). Peut-être y avait-il, d'ailleurs, un lien entre les deux tragédies si, comme on est porté à le croire, Bellérophon, devenu infirme après sa chute, était exposé aux embûches de Mégapenthès, le fils de Sthénébée, et n'était protégé que grâce au dévouement de son propre fils Glaucos (v. WECKLEIN, *a. c.*) Wilamowitz croit également que *Bellérophon*, pièce postérieure à *Sthénébée*, offrait avec cette dernière tragédie une sorte de lien moral : « *id certe colligimus, continuari non solum res in Stheneboea gestas, sed virtutis parum humanae quam in illa tragedia jactaverat in hac eum poenas dare* » (*a. c.*, p. 230). Il est clair que, quels que fussent les torts de Sthénébée, la conduite de Bellérophon envers elle n'était pas exempte de tout reproche. Et la chute de Sthénébée pouvait présager, dans une certaine mesure, la chute que devait faire plus tard Bellérophon dans sa tentative pour atteindre au séjour des dieux. Il est déjà question au chant VI de l'*Iliade*, mais d'une manière peu explicite, de la disgrâce de Bellérophon, quand il devint un objet de haine pour les dieux. Pindare fait allusion à son ὄϊς, *Isth.*, VII, 44 sq. ; cf. *Ol.*, XIII, 91. HYGIN (f. 57) rattache par erreur la chute de Bellérophon au combat contre la Chimère, et place après la chute l'union avec la fille de Iobatès. *Sthénébée* a été attaquée et parodiée par Aristophane ; v. *Thesm.*, 404 ; *Paix*, 124 sq. ; *Guêpes*, 111, 1074 ; *Grenouilles*, 1051 et 1043 où l'héroïne est assimilée à la Phèdre du premier *Hippolyte* et qualifiée du même terme injurieux de πόρνη.

3. Homère ne donne pas de nom au beau-père de Proitos.

4. D'après Homère, comme d'après APOLLODORE (*Bibl.*, II, 3, 1-2), ces épreuves étaient la lutte contre la Chimère, le combat contre les Solymes, les Amazones, et l'élite des

à la fois de son innocence et de sa valeur, décidait le monarque lycien à garder Bellérophon à sa cour et à l'allier à sa famille. Ce récit, qu'on retrouve sans aucune variante importante chez divers auteurs ¹, paraît bien avoir encore été le sujet du *Iobatès* de Sophocle ², mais Euripide, comme on va voir, avait complété la matière d'une façon très personnelle.

Les critiques ont longtemps pensé que les événements précédents étaient simplement rappelés dans *Sthénébée* ³ dont ils n'eussent constitué que le prélude, le drame d'Euripide résidant tout entier dans l'invention originale de ce poète ⁴, dans la vengeance de Bellérophon après son retour victorieux à Tirynthe. Mais les arcanes des bibliothèques ont parfois révélé autant de nouveautés que les hypogées de l'Égypte, et la découverte assez récente, à la Vaticane, d'un fragment capital ⁵ est venu démontrer que la tragédie, embrassant une durée fort étendue ⁶, s'ouvrait avant que le héros ne fût envoyé en Lycie, au moment

guerriers lyciens. PINDARE (*Ol.*, XIII, 87 sq.) ne parle que de la Chimère et des Solymes. HYGIN (*f.* 57) et les scholiastes d'Hermogène (*v. infr.*, n. 5) ne mentionnent que la Chimère.

1. ASCLÉPIADE (*F. H. G.*, III, 303) cité par le scol. de l'*Iliade*, VI, 155; *Apd.*, *Bibl.*, II, 3, 1-2; *Diod.*, VI, 7, 8. Quelques-uns des exploits de Bellérophon sont mentionnés par PINDARE (*Ol.*, XIII, 87 sq.).

2. V. WELCKER, I, p. 416 sq. Il retrouve un souvenir de Sophocle dans Asclépiade. C'est là, selon PEARSON (I, p. 214) une hypothèse fort plausible. L'action se déroulait en Lycie, et il est probable que la fille du roi y jouait un rôle important. On a proposé de reconnaître un souvenir de cette tragédie sur une peinture de Pompéi. V. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 182, n. 3; S. REINACH, *R. P. G. R.*, 180, 4. Peut-être faudrait-il la rattacher à *Iobatès* la peinture de vase reproduite dans REINACH, *Rép.*, II, 279, 1.

3. D'après APOLLODORÉ, *Bibl.*, II, 2, 1, cette substitution du nom de Sthénébée à celui d'Anteia, indiqué par Homère, était l'œuvre des *τραγικοί* (des νεώτεροι dit le scol. de l'*Il.*, VI, 160). Le nom de Sthénébée paraît dériver des catalogues hésiodiques (*v.* C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 182), et Engelmann a soutenu (*o. c.*, p. 86) qu'il y avait là dualité de personnages : Anteia, fille de Iobatès, aurait été la première épouse de Proitos ; Sthénébée, sa seconde femme, serait une Grecque, fille d'Apheidas, roi d'Arcadie. Ce dernier renseignement nous est fourni par APOLLODORÉ, *Bibl.*, III, 9, 1, en contradiction absolue, d'ailleurs, avec la généalogie indiquée, *Bibl.*, II, 2, 1. On a parfois pensé que, chez Euripide, Iobatès n'était pas le beau-père de Proitos, mais simplement son hôte (*v.* C. ROBERT, *o. c.*, p. 182, n. 6).

4. V. VOGEL, *o. c.*, p. 87; Rapp, ap. ROSCHER, *Lex.*, I, 1, p. 772; WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 230.

5. V. v. ARNIM, *Suppl. Eurip.*, p. 43 sq. Jusqu'en 1908, on était guidé, dans la restitution de *Sthénébée*, par une addition marginale faite au manuscrit du commentaire de Grégoire de Corinthe sur le traité d'HERMOGÈNE *Περὶ μεθόδου δεινότητος*, XXX, 13 (WALZ, *Rhet. Gr.*, VII, p. 1321. V. la transcription dans WELCKER, II, p. 777, NAUCK, p. 567, et, plus récemment, avec des corrections et un fac-similé de l'original, dans ENGELMANN, *Arch. Stud.*, p. 85). On considérait que toute la première partie de ce récit, jusqu'au retour d'Asie, était relative au prélude de la tragédie. Rabe a publié dans le *Rhein. Museum* de 1908, p. 127 sq., un commentaire de Johannès au même traité d'Hermogène, commentaire qui est la source de la note marginale susdite à Grégoire de Corinthe, mais où l'on trouve (p. 147) à la suite d'une *ὑπόθεσις* analogue à la précédente, le monologue initial de Bellérophon. Les cinq premiers vers de ce monologue, qui étaient déjà connus par ailleurs, correspondent aux F. 661-662 de Nauck; id. pour les vers 31-32 (éd. v. Arnim) qui correspondent au F. 672. Von Arnim a reproduit purement et simplement — sauf addition de quelques vers restitués — le texte de Rabe, auquel Wilamowitz a proposé certaines corrections (*Clas. Phil.*, 1908, p. 226-28).

6. V. *infr.*, p. 497, n. 4 et p. 502.

où Bellérophon, ne voulant ni trahir son hôte Proitos ¹, ni lui révéler l'infamie de son épouse, songeait à quitter Tirynthe pour se dérober à la passion de Sthénébée et aux démarches réitérées d'une vieille nourrice qui jouait un rôle analogue à celui de la nourrice de Phèdre ². Telle est, en effet, la situation exposée par Bellérophon lui-même dans un prologue ³ où sa vertu se trouve mise, dès l'abord, en pleine lumière.

Il faut donc croire que la première partie de la tragédie consistait dans la mise en œuvre du piège de Sthénébée, qu'on y voyait Proitos, abusé par les fausses accusations de sa femme, remettre à Bellérophon la missive chargeant Iobatès de le faire périr, et qu'on assistait au départ du héros innocent vers un trépas presque assuré ⁴. Mais l'amour de Sthénébée, refoulé par le dépit et la colère, ne tardait pas à reprendre tous ses droits dans le cœur de la reine, et c'est probablement la nourrice confidente qui faisait la peinture expressive de cette passion exaltée par la périlleuse absence, et traversée de toutes les flèches du remords et des regrets ⁵. Le retour inespéré de Bellérophon ⁶ était le point culminant du drame qui, dès lors, en contraste avec le motif initial, était relatif à la vengeance du héros.

S'il n'épargnait pas ses reproches à Proitos pour l'avoir exposé à tant de dangers ⁷, il adoptait à l'égard de Sthénébée une attitude bien différente ⁸. Rusant avec elle, et feignant de répondre désormais à son

1. Qui l'a aussi purifié d'un meurtre, v. ὑπόθ., et v. 24 (v. ARNIM). Ces deux traits sont particuliers à la tragédie car, chez Homère, Bellérophon est le vassal de Proitos (v. C. ROBERT, *Gr. Heldens.*, p. 181 et 183).

2. V. déjà WECKLEIN, p. 102. Apollodore dit fort exactement (*Bibl.*, II, 3, 1) : Σθ. προσπέμπει λόγους περὶ συνορίας. V. le sarcophage Pamfili, C. ROBERT, *Sark. Rel.*, III, 34.

3. Déjà WELCKER p. 778 et HARTUNG, p. 80 attribuaient le prologue à Bellérophon et reconnaissaient quelques-unes de ses paroles dans les F. 661 et 662 sur lesquels v. la note 5 de la p. 495.

4. Cette matière, fait observer WILAMOWITZ (*a. c.*, p. 228), remplissait au moins deux scènes.

5. V. F. 664, 665, et, peut-être, 663. « *Quasi alterum prologum habemus* » (WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 229). ENGELMANN (*Arch. Stud.*, p. 87), comme déjà WECKLEIN (p. 101 sq., pour les F. 664 et 665), rapportait ces fragments au prologue, attribué à tort à la nourrice. De son côté, WELCKER (p. 780) attribuait le F. 664 à la nourrice, à un moment où elle eût cherché à détourner de sa maîtresse la colère de Bellérophon, en le persuadant du véritable amour de la reine prouvé par la tristesse, le remords et le culte de sa mémoire. Id. HARTUNG, p. 80, qui voyait encore, dans le F. 663, des paroles de la nourrice dans la même circonstance.

6. Bien entendu, Bellérophon revenait seul. L'hypothèse de HARTUNG (p. 79 sq.) qu'il se présentait à la tête d'une armée n'est fondée que sur une mauvaise lecture du texte de Grégoire de Corinthe, ἐπιστρατεύσας au lieu de ὑποστρέφας ou ἐπιστρέφας. D'après WELCKER (p. 779), le chœur de la tragédie était formé des suivantes de Sthénébée.

7. V. le F. 667. Le F. 666 paraît adressé, non pas à Sthénébée, mais à la nourrice (WECKLEIN, p. 102).

8. Si l'on suit la transcription de la note marginale à Grégoire de Corinthe donnée par Engelmann, Bellérophon aurait fait aussi, d'abord, des reproches à Sthénébée ; il lui aurait même fait des menaces, selon la restitution de Welcker et de Nauck. Il n'y a rien de cela dans Johannès. Il résulterait aussi de la transcription d'Engelmann, et même de celle de Welcker-Nauck que Bellérophon, revenu dans des dispositions plus indulgentes qu'on eût pu croire, se bornait d'abord à des reproches, ou à des menaces, et qu'il ne

amour ¹, il la décidait à partir avec lui sur Pégase ². Une fois en route, il la précipitait dans la mer, au voisinage de l'île de Milo ³. Des pêcheurs de pourpre recueillaient le corps de la malheureuse, ils la rapportaient à Tyrinthe ⁴, et l'on voyait bientôt réapparaître Bellérophon qui, dans une dernière scène, expliquait à Proitos les raisons de son acte ven-geur ⁵.

se décidait à punir qu'une fois convaincu des intentions toujours coupables de Sthénébée et de Proitos. D'après Johannès, il semble résolu tout de suite à la vengeance, et la révélation de nouvelles embûches de Proitos ne contribuait qu'à lui faire hâter l'exécution de son plan. Il ressort du texte donné par Rabe (μαθὼν δὲ παρὰ τοῦ, cod. παρ' αὐτοῦ) que la révélation fut l'œuvre d'un tiers. Wilamowitz lit παρ' αὐτῆς, Sthénébée dévoilant par amour les projets de son époux. Je ne sais si cette théorie s'accorde bien avec le trait final de l'hypothèse : δις γὰρ ἐπιβουλευθεὶς πρὸς ἀμφοτέρων δίκην εἰλκέναι τὴν πρέπουσαν. Sthénébée, ayant tramé une nouvelle machination avec son époux, se serait-elle repentie au dernier moment ? Ou bien faut-il considérer comme une seconde ἐπιβουλὴ le renouvellement, par l'épouse coupable, de ses manœuvres adultères ?

1. Scol. Ar., *Paix*, 140. Cf. CROISSET, *a. c.*, p. 217.

2. F. 669. Cf. WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 229, n. 1. Aristophane s'était souvenu de cet endroit dans la *Paix*, v. 124, où il a prêté à Trygée une expression de Bellérophon dans *Sthénébée* (v. WECKLEIN, p. 99). On admet généralement que cette description du voyage était faite à Sthénébée par Bellérophon qui, dans une évocation pittoresque, insistait sur les difficultés ou les dangers dont Pégase triompherait merveilleusement, et que la reine, toute à son amour, envisageait d'ailleurs sans trembler (WAGNER, *Eur. Fr.*, p. 780 ; WELCKER, p. 781 ; Hartung pense, il est vrai, que Bellérophon insistait ainsi sur les obstacles pour décider Sthénébée à monter sur Pégase seul capable de les franchir). On pourrait croire, cependant, la réponse de Trygée, chez Aristophane, commençant avec πτηνὸς πορεύσει, que les trois premiers vers du fragment étaient plutôt des objections de Sthénébée qui pouvait connaître au moins de réputation ces parages (ce qui détruirait du même coup l'argument tiré de ce texte par Engelmann, p. 87, contre une Sthénébée Lycienne). V. ARNIM (*Suppl. Eur.*, p. 43) ne rattache, lui aussi à Bellérophon que πτηνὸς κτλ. mais il attribue les trois premiers vers à un pêcheur.

3. Sc. Ar., *Paix*, 140, et scholastes à Hermogène.

4. Le F. 670 appartient au chef de la petite troupe, cf. WECKLEIN, p. 102 ; le F. 671 se rattache à la réception du corps par Proitos. Remarquons avec WELCKER (p. 782) que le poète ne tenait pas grand compte de l'éloignement de Milo ni du temps qu'il eût fallu pour transporter le corps, de Milo, au rivage péloponnésien et de là, à Tyrinthe. Wecklein pense (p. 102) que, avant l'arrivée du corps, un témoin racontait les circonstances de la mort de Sthénébée (cf. VOGEL, p. 87). Il est vrai que Proitos semble déjà complètement éclairé sur la trahison de son épouse quand il prononce le F. 671 ; mais il se pourrait que le corps fût resté sur le théâtre jusqu'à l'apparition de Bellérophon qui dévoilait au roi toute la conduite de Sthénébée (v. ENGELMANN, p. 88). Wecklein a supposé (p. 103) que Bellérophon, avant de revenir à Tyrinthe, allait se faire justifier à Argos devant le tribunal consacré par le jugement des Danaïdes. C'est bien peu probable (v. ENGELMANN, *l. c.*).

5. V. les commentateurs d'Hermogène *l. c.* : δις γὰρ ἐπιβουλευθεὶς ὅπ' ἀμφοτέρων, δίκην εἰλκέναι τὴν πρέπουσαν, τῆς μὲν εἰς τὸ ζῆν τοῦ δὲ εἰς τὸ λυπεῖσθαι. Sans doute Bellérophon, à ce moment-là ne touchait-il pas terre ; il se présentait comme un θεὸς ἐκ μηχανῆς (HARTUNG, p. 82 ; ENGELMANN p. 88 ; WILAMOWITZ, p. 229 ; CROISSET, p. 217). Wilamowitz ajoute (*l. c.*) : « *Debebat etiam discessurus indicare quo proficisceretur, nempe in regnum Asianum modo victoriis partum* ». Deux scolies d'Aristophane (Gren., 1043 et 1051) présentent, au sujet de la mort de Sthénébée, une tradition bien différente : la coupable, dit-on, se serait empoisonnée de honte. Hygin affirme de son côté (f. 57) que Sthénébée se tua quand elle apprit que Iobatès avait reconnu l'innocence du jeune homme (cf. f. 243, et NICOL. DAMASC., fr. 16). WELCKER (p. 784) voyait dans l'empoisonnement la version du *Bellérophon* d'Euripide (cf. p. 796, et HARTUNG, n. à la p. 83) mais il est probable que le témoignage du scholiaste est inspiré tout simplement par le texte d'Aristophane, au v. 1051 : « tu as induit des épouses bien nées d'hommes bien nés à boire la ciguë pour s'être perdues d'honneur par la faute de tes Bellérophons ». Ces deux vers d'Aristophane (si mal compris, d'ailleurs, par WELCKER, p. 783 et par HARTUNG, p. 83) ont été interprétés d'une

Une amphore de la collection Jatta, à Ruvo, montre Bellérophon recevant de Proitos les tablettes de mort (fig. 145)¹. Au centre, Pégase, les ailes tendues, piaffe d'impatience, et tourne la tête vers un groupe de deux femmes qui fait pendant aux personnages précédents. L'une de ces femmes, qui tient un large éventail, est une servante ; elle re-



Fig. 145.

garde la scène avec intérêt, tandis que sa maîtresse Sthénébée, majestueusement assise, semble s'en désintéresser.

façon erronée par le scoliaste (v. Rapp ap. ROSCHER, *Lex.*, I, 1, p. 772 ; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 183 n. 4), car ils n'impliquent nullement que Sthénébée elle-même se fût empoisonnée (comme le croit cependant WILLEMS, *Arist.*, III, p. 80, n. 1). Ce que veut dire Aristophane qui, peut-être, fait allusion à quelque scandale récent, c'est que « en prêtant à son héros toutes les grâces et toutes les séductions, Euripide avait créé un type nouveau de Lovelace élégant et beau parleur ». Cette explication de Willems me paraît excellente à condition de remplacer *son héros* par *ses héros* ; Bellérophon est choisi, assez mal à propos semble-t-il, pour désigner toute une catégorie parce que, dans les vers qui précèdent, le comique venait de parler de Sthénébée (v. 1043), et parce que Eschyle répond 1051-52 à Euripide qui lui a objecté : « Quel tort mes Sthénébées font-elles à l'état ? ». WILAMOWITZ (*Class. Phil.*, 1908, p. 230) considère la version du suicide de Sthénébée comme antérieure à Euripide, celui-ci ayant substitué le châtimement par Bellérophon et grâce à Pégase. C'est fort probable, et la parodie d'Aristophane dans la *Paix* (v. 124) nous pousserait encore à le croire ; mais je ne puis admettre que, dans le passage des *Grenouilles* où il bafoue Euripide, Aristophane — s'il songeait toutefois, ce dont je doute, à la mort de Sthénébée — ait pensé à un genre de mort de l'héroïne différent de celui qu'avait imaginé le poète. C'est le scoliaste qui, induit en erreur peut-être par la version de suicide, a créé, d'après le v. 1051, la variante de l'empoisonnement, ou, si le suicide par le poison était déjà spécifié avant lui, a cherché à éclaircir par là le ver 1051.

1. *Cat.*, n° 1499. R. ROCHETTE, *Peint. Inéd.*, pl. LXXVI, 8 ; *Mon. d. Inst.*, IV, 21 = REINACH, *Rép.*, I, 127, 1 et notre fig. 145. Cf. De LONGPÉRIER, *Annali*, XVII, 1845, p. 227. sq. ; ENGELMANN, *Annali*, XLVI, 1874, p. 12 n° 16. C'est par erreur que HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 180, rattache hypothétiquement ce vase à la tragédie de *Bellérophon*.

On a vu que le trait de la missive fatale est déjà connu d'Homère ; cependant, l'art ne l'a jamais illustré avant l'époque où la tragédie lui donna un regain de popularité, et l'on est pleinement fondé à reconnaître dans cette peinture un souvenir du début de *Sthénébée*. La seule objection possible est que le détail devait se trouver aussi dans le *Iobatès* de Sophocle ; mais cette dernière tragédie se déroulant sans aucun doute en Lycie ¹, la remise de la lettre par Proitos, au lieu de



Fig. 146.

figurer dans un épisode du drame, ne pouvait qu'y être rapidement évoquée à titre de détail rétrospectif, sans compter que la célébrité évidemment plus grande de la tragédie d'Euripide serait encore une raison pour se prononcer en sa faveur ².

Nous croyons relever encore l'épisode initial de *Sthénébée* sur une peinture de vase du Musée de Naples ³ (fig. 146). Mais, ici, l'héroïne ne peut entièrement contenir son émoi à la vue du jeune homme qui prend congé. Avec une affectation de bienveillance, Proitos donne à Bellérophon ses instructions dernières, et le beau cavalier, qui va bientôt sauter sur Pégase, tient déjà les tablettes dont le fatal secret menace de rendre son départ éternel.

On a peut-être la représentation d'un moment postérieur de la tra-

Comparer une peinture de Pompéi, *Giorn. d. scavi di Pomp.*, I, pl. VII, 2. SOGLIANO, *Pitt. mur.*, 521. Cf. *Wien. Vorlegebl.*, VIII, 8, 12.

1. V. *supr.*, p. 495, n. 2.

2. V. ENGELMANN, *Annali*, XLVI, 1874, p. 30. Il est impossible, par ailleurs, de voir dans cette peinture l'arrivée de Bellérophon en Lycie et la remise des lettres à Iobatès. Bellérophon reçoit manifestement la missive, et la femme assise ne saurait être la fille de Iobatès (V. de LONGPÉRIER, *a. c.*, p. 229).

3. HEYDEMANN, *Vasens.*, n° 2418 ; cf. *Annali*, 1874, p. 11, n° 14. Repr. INGHIRAMI, *Gal. Omer.*, I, 83 ; DUBOIS-MAISONNEUVE, *Introd. à l'Etude des Vases*, pl. LXIX = notre fig. 146. Nous suivons l'interprétation de Heydemann qui nous paraît évidente contre celle des auteurs qui veulent voir ici la réception de Bellérophon par Iobatès (v. HEYDEMANN, *o. c.*, p. 291-92).

gédie sur un cratère de Naples ¹ (fig. 147). Bellérophon, suivi de Pégase, est debout, avec deux lances dans la main, devant une femme qui se tient sur le seuil d'une maison et qui porte un miroir et une coupe chargée de fruits. Dans ce tableau, où l'on reconnaissait d'abord l'accueil fait à Bellérophon en Lycie ², Vogel a cru retrouver avec certitude la scène d'Euripide où le héros invitait Sthénébée à le suivre sur Pégase ³. Je ne sais s'il convient d'être aussi affirmatif à cause de l'attitude de Bellérophon et du trait de la coupe offerte. Ce sont ces détails sans doute qui avaient amené Engelmann à penser à la réception de Bellérophon à Tirynthe, après tant d'épreuves subies ⁴, mais on pourrait y voir, aussi bien, une autre scène du drame où Sthénébée eût pris hypocritement congé de l'hôte qu'elle envoyait à la mort.



Fig. 147.

Nous éprouvons moins d'incertitude avec la dernière peinture que nous avons à signaler, celle d'un cratère polychrome du Musée de l'Ermitage ⁵ (fig. 148). Ici, Bellérophon est monté sur Pégase ; il tient une lance dans la main gauche, et tournant la tête en arrière, il fait

1. HEYDEMANN, *Vasens.*, n° 1891. V. *Annali*, 1874 p. 34, n° 76 et Tav. d'agg. A = REINACH *Rép.*, I, 331, 1 et notre fig. 147.

2. HEYDEMANN, *Vasens.*, p. 128.

3. VOGEL, *o. c.*, p. 86.

4. ENGELMANN, *Annali*, 1874, p. 34. KINKEL (*Eur. und die bild. Kunst*, p. 71) reconnaissait la scène du revoi de Bellérophon et de Sthénébée sur une peinture publiée par Tischbein = REINACH, *Rép.*, II, 318, 3. Tischbein donnait cette peinture comme illustrant le revers d'un vase représentant, sur sa face principale, Bellérophon partant de Tirynthe ou y revenant après ses victoires, ou arrivant chez Iobatès = REINACH, *Rép.*, II, 318, 2. VOGEL (p. 152) et ENGELMANN (*Annali*, p. 35) ont repoussé avec raison l'interprétation de Kinkel. C'est un simple sujet de genre. Au surplus, les deux peintures n'ornent pas le même vase, comme Tischbein l'indiquait par erreur (V. REINACH, *l. c.*).

5. STÉPHANI C.-Rendu de 1863, p. 244 ; *Annali*, 1874, p. 35 n° 77 ; VOGEL *o. c.*, p. 87. V. INGHIRAMI, *Vasi fitt.*, I, pl. 3 = notre fig. 148.

avec sa main droite le geste de l'ἀποσκοπεύων ¹. Il regarde la chute de Sthénébée qu'il vient de précipiter dans la mer ². Nous assistons ici à la vengeance de Bellérophon, telle qu'elle était racontée à la fin de la tragédie dont on ne saurait souhaiter une illustration plus exacte ni plus pittoresque.

Pégase, qui figure sur les représentations qu'on vient d'étudier, se trouve déjà associé aux exploits de Bellérophon par Hésiode et par Pindare ³; mais on peut croire qu'Euripide a beaucoup contribué à populariser le merveilleux compagnon du héros, s'il est vrai, comme le pense Wilamowitz, que le cheval ailé apparaissait réellement dans une des scènes du drame ⁴. En tout cas, la tragédie de *Sthénébée* devait



Fig. 148.

évoquer d'une manière particulièrement forte la créature fabuleuse,

1. C'est à tort, croyons-nous, que WELCKER (p. 782, n. 3) et KINKEL (*o. c.*, p. 71) ont vu là un geste de compassion.

2. On voit un oiseau au-dessus de Sthénébée, une colombe (HARTUNG, p. 85) ou une chouette (VOGEL, p. 87) ?

3. *Th.*, 325, fr. 7 b (RZACH), *Pap. Berol.*, 7497, 12 (*Berl. Klassikert.*, V, 1, 45); PIND., *Ol.*, XIII, 86 sq. Homère ne mentionne pas Pégase, d'où Aristarque a conclu qu'il ne le connaissait pas (*Sc. Il.*, A, VI, 183 et T, VI, 192).

4. Dans la scène où Bellérophon, après son retour victorieux, racontait ses exploits C'est ce que prouverait ce fragment récemment découvert :

παῖω χίμαιραν εἰς σφαγὰς, πυρὸς δ' ἄθιγ
βάλλει με καὶ τοῦδ' αἰθαλοῖ πυκνὸν πτερόν.

V. WILAMOWITZ (*a. c.*, p. 229) qui ajoute : « Qui Pegasus ligneus esse vix poterat (risissent opinor Athenienses), sed equus verus alis ornatus, quem manu ducebat histrio : nobilem equum libenter commodabat choragus, libentissime spectabat populus equitandi studio ardens ».

puisque Pégase y était présenté, pour la première fois sans doute ¹, comme l'instrument de la punition de la reine, puisqu'il enlevait la coupable en plein ciel pour que son maître pût la livrer à une chute vertigineuse. Ce trait saisissant semble révéler, chez le poète, une audace encore juvénile, dont on a pensé retrouver aussi la marque dans la structure particulièrement hardie de la pièce, dans les libertés qui y étaient prises avec ce que nous appelons l'unité de temps ².

Des exemples célèbres prouvent que le théâtre grec est beaucoup moins strict à cet égard qu'on ne le croit généralement. Ainsi, au début de l'*Orestie*, le héraut apporte presque aussi vite la nouvelle de la chute de Troie que les agiles messagers de feu, et Agamemnon lui-même ne tarde guère à apparaître dans la majesté de son train royal. Sophocle, de son côté, dans les *Trachiniennes*, ne tient pour ainsi dire nul compte de la distance entre le Cénæon et Trachis, et Euripide, qui, dans *Andromaque*, montre Oreste partant de Phthie pour aller tuer Néoptolème à Delphes, introduit le messenger qui raconte le meurtre après un simple intermède choral ³. C'est d'une façon analogue que, dans *Sthénébée*, le corps de la reine, noyée au voisinage de Mélos, était rapporté à Tirynthe, presque immédiatement après son départ ⁴. Mais ce drame présentait une liberté encore plus grande et qui lui donne un caractère exceptionnel. Qu'on songe, en effet, au temps qui eût été matériellement nécessaire pour permettre à Bellérophon, une fois arrivé du Péloponnèse en Carie ⁵, d'y accomplir ses divers exploits, et qu'on songe, surtout, au temps moralement indispensable pour que Sthénébée ait pu sentir tomber sa colère homicide et passer de la fureur au repentir, et, du repentir, à un amour encore plus ardent. L'évolution des sentiments eût-elle été presque instantanée, ne fallait-il pas une certaine durée à ce tourment que décrivait la nourrice, à la création de ces tristes habitudes où se complait l'âme souffrante de la reine, telle que celle de dédier « à l'hôte corinthien », comme on faisait aux morts, tout objet échappant à ses doigts ⁶?

1. V. *supr.*, p. 497, n. 5.

2. V. WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 231.

3. On pourrait encore citer l'exemple des *Suppliantes* où la campagne de Thésée contre Thèbes se déroule pendant un chant du chœur (v. WELCKER, *Griech. Trag.*, II, p. 716).

4. On avait probablement la succession suivante : Départ de Sthénébée et de Bellérophon — Stasimon — Récit du messenger (v. *supr.*, p. 497, n. 4.) — Arrivée du corps.

5. La Carie est, en effet, substituée à la Lycie d'Homère dans l'ὑπόθεσις de *Sthénébée*. V. WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 228, n. 4.

6. F. 664. Les considérations ci-dessus sont inspirées de WILAMOWITZ (*a. c.*) qui conclut : « *Diceres tripartitam fabulam quasi trium esse dierum, diceres Calderoniane fecisse Euripidem. Neque absurde mihi videor hoc quoque a trilogiarum usu repetere, sicut olim feci, cum Persas Æschylī, item tripartitam tragoediam explicabam* ». (Cf. *Hermes*, XXXII, 1897, p. 382 sq.).

CHAPITRE XXVII

TÉLÈPHE

Télèphe était, d'après Aristote, un des héros de prédilection du théâtre grec ¹. Sans parler des poètes secondaires, tels qu'Agathon, Iophon et Moschion ², chacun des grands tragiques avait abordé certains points de sa légende ³ qui fut aussi, pour les sculpteurs et les peintres, une source féconde d'inspiration ⁴.

1. ARIST., *Poét.*, XIII, 7. Sur la légende avant les tragiques, v. *supr.*, p. 121, n. 1. Pour le *Télèphe* d'Euripide à consulter : WELCKER, *Gr. Trag.*, II, p. 477 sq.; O. JAHN, *Telephos u. Troilos* (1841), p. 19-32 ; HARTUNG, *Eur. rest.*, p. 196 sq.; WECKLEIN, *Sitz.-Ber. Mün.*, 1878, p. 198 sq. = I; *Id.*, 1909, p. 3 sq. = II); PILLING, *Quomodo Telephi fab. et script. et artif. veteres tractaverint*, Halle, 1886, p. 36 sq.; VOGEL, *Scen. Eur. Trag.*, p. 88 sq. C. HAYM, *De puer. in re scaen. Graec. partibus*, *Diss. phil. Hal.*, XIII, 1897, p. 259 sq.; POLLAK, *Zwei Vasen aus d. Werkstatt Hierons*, 1900; SCHUBART-WILAMOWITZ, *Berl. Klassikertexte*, V, 2 (1907) p. 64 sq.

2. Le sujet d'Agathon et d'Iophon semble avoir été aussi la guérison de Télèphe à Argos, v. WELCKER, III, p. 976, 990; PILLING, p. 61. Agathon avait aussi écrit des *Mysiens*, Suidas attribue encore un *Télèphe* à Cléophon, mais cette attribution a été contestée, v. PILLING, p. 61, n. 1.

3. Nous avons étudié ci-dessus le *Télèphe* d'Eschyle et mentionné ses *Mysiens* où l'on voyait Télèphe arrivant en Mysie pour se faire purifier par Teuthras (v. PILLING, p. 12-17; POLLAK, p. 23-24). Outre l'*Ἀχαιῶν Σύλλογος* (v. *infr.*, p. 504). Sophocle avait composé les *Aléades* (meurtre des fils d'Aléos par Télèphe, v. NAUCK, p. 146, PILLING, p. 20-23; C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, III, 1888 p. 61-64; PEARSON, *Fragm. of Soph.*, I, p. 46 sq.) les *Mysiens* (v. NAUCK, p. 220; C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 246 et III, 1888, p. 53; PEARSON II, p. 70 sq. Tous ces critiques, à la suite de WELCKER I, p. 414, retrouvent le sujet de Sophocle dans la f. 100 d'Hygin. V. là-contre, mais sans grand fondement, RIBBECK, p. 311 et 615, et PILLING, p. 24 et 62) et un *Τήλεφος σατυρικός* (cf. NAUCK, p. 256) sur le contenu duquel on a fait diverses conjectures peu satisfaisantes (v. PEARSON, II, p. 220). Euripide, enfin, avait composé, outre son *Télèphe* (438) une *Augé* postérieure à 415 (WILAMOWITZ, *Anal. Eur.*, p. 150; cf. NAUCK, p. 436, et PILLING, p. 24-36). Rhinton, le phylacographe tarentin, avait fait lui aussi un *Télèphe* (POLLUX, X, 35; cf. PILLING, p. 65). Le *Télèphe* d'Ennius était inspiré d'Euripide (RIBBECK, p. 105). Le caractère souvent familier du style de *Télèphe* a été souligné par HORACE, *Ad Pis.*, v. 95 sq.

4. V. PILLING, *o. c.*, p. 77-104, et les trois importants articles de C. ROBERT, *Beitr. z. Erklär. des Pergam. Telephos-Frieses*, *Arch. Jahrb.* II, 1887, p. 244 sq.; III, 1888, p. 45 sq., et 87 sq. Le combat de Télèphe et d'Achille qu'on voit déjà, vraisemblablement d'après la tradition de *Cypria*, sur un cratère attique de l'Ermitage (STÉPHANI, n° 1275) qui date de la première moitié du v^e siècle (cf. *Mon. d. Inst.*, VI, 34 = REINACH, *Rép.*, I, 152; PILLING, p. 7 et 91; C. ROBERT, *Jahrb.*, 1887, p. 250) avait été représenté par Scopas au fronton ouest de Tégée (PAUS., VIII, 45, 4. Cf. PILLING, p. 90-91; DUGAS-BERCHMANS CLEMMENSEN, *Sanct. d'Aléa Athéna à Tégée*, p. 105 sq.) Les divers épisodes de l'histoire de Télèphe étaient figurés, en grande partie d'après Sophocle et Euripide, sur la petite frise de Pergame (v. PILLING, p. 77 sq., et surtout, C. ROBERT, *o. c.*). Voici, d'après C. Robert, la suite des épisodes avec l'indication, quand il y a lieu, des œuvres littéraires correspon-

Nous avons vu plus haut comment Eschyle avait représenté la guérison du malheureux prince et sa réconciliation avec les Grecs¹. Il ne fait plus de doute, depuis la mise en lumière d'un fragment de papyrus de Berlin, que Sophocle n'eût repris le même sujet dans son Ἀχαιῶν Σάλλογος², longtemps assimilé à tort à sa tragédie des Σύνδειπνοι³. Rien ne prouve, cependant, qu'il eût introduit dans son œuvre, à l'exemple de son prédécesseur, l'épisode du petit Oreste⁴. On est plutôt enclin à penser que, se tenant, selon son procédé habituel⁵, le plus près possible de l'épopée⁶, Sophocle avait laissé de côté ce que nous considérons comme une innovation d'Eschyle⁷, et qu'il montrait Télèphe épargné et guéri simplement en considération de son origine grecque, et par la seule vertu de l'oracle qui révélait en lui le guide indispensable pour une expédition victorieuse contre Troie⁸.

dantes : P. 1, *Oracle d'Aléos* (Aléades de Sophocle) — O. 2, *Héraclès chez Aléos*. 3, *Héraclès et Augé* (Augé d'Euripide ?). — N. 4, *Accouchement d'Augé*. 5, *Exposition de Télèphe* (Augé d'Euripide). — B. 6, *Châtiment d'Augé* (d'après la version d'Hécateé ap. PAUS. VIII, 4, 6). — M. 7, *Atterrisage d'Augé en Mysie* (Id.). — A. 8, *Découverte de Télèphe par Héraclès* (Augé d'Euripide). — Q. 9, *Meurtre des Aléades par Télèphe* (Aléades de Sophocle), R. 10, *Prothésis des Aléades*. — S. 11, *Prêtre de Dionysos*. 12, *Sur le Parthénion* (Télèphe qui est venu pour être purifié reçoit l'ordre de partir en Mysie). L. 13, *Débarquement de Télèphe en Mysie* (Mysiens de Sophocle). — K. 13, *Télèphe et Parthénopaios se présentent à Teuthras* (Id.). 14, *Augé apporte des armes à Télèphe* (Id.). 15, *Télèphe, avant d'aller combattre, prend congé de Teuthras* (Id.). T. 16, *Bataille avec Idas* (Mysiens de Sophocle ?). — I. 17, *Mariage de Télèphe avec Augé* (Mysiens de Sophocle). — C. 18, *Dans la chambre nuptiale* (Id.; PILLING, p. 24, 62 sq., a nié le rapport de C avec Sophocle, mais il a été critiqué par C. ROBERT, *Jahrb.*, 1887, p. 247). — V. 19, *Fondation de Pergame*. — H. 20, *Mort des fils d'Istros*. — G. 21, *Hiéra* (femme de Télèphe d'après PHILOSTRATE II, 15, p. 299, ed. Kayser). — E. 22, *Blessure de Télèphe*. — U. 23, *Fuite des Grecs sur leurs vaisseaux*. — D. 24, *Télèphe, agenouillé sur l'autel avec le petit Oreste* (Télèphe d'Euripide). — F. 25, *Guérison de Télèphe* (Télèphe d'Euripide ?). — On a tout lieu de croire que Parrhasios avait représenté, d'après Euripide, *Télèphe guéri par la lance d'Achille* (PILLING, p. 102-103; A. REINACH, *Rec. Milliet*, n° 267, p. 227, n. 2; PFUHL, *Malerei u. Zeichn. d. Griech.*, § 754).

1. V. *supr.*, p. 121 sq.

2. SCHUBART-WILAMOWITZ, *Berl. Kl.*, V, 2. (1907) p. 64 sq. et HUNT, *Fragm. trag. papyracea*, III, F. 142; cf. WECKLEIN, II, p. 14; PEARSON, I, p. 94 sq.

3. Assimilation encore faite par NAUCK, p. 161. Sur les Σύνδειπνοι, dont le sujet était la colère d'Achille à cause d'une invitation oubliée ou trop tardive à un banquet, v. WECKLEIN, II, p. 4, 9, 11-12; WILAMOWITZ, *Berl. Kl.*, p. 71-72, et PEARSON, II, p. 198.

4. WILAMOWITZ (*Berl. Kl.*, p. 68) l'admettait sur la foi de sa lecture Ὀρέστα, col. 2. Schubart, après un nouvel examen du papyrus, a restitué πρὸς ἔστα et l'induction de Wilamowitz se trouve privée de tout fondement (v. WECKLEIN, II, p. 14; PEARSON, I, p. 96).

5. PEARSON, l. c.

6. Nous admettons, avec VOGEL, p. 93, PILLING, p. 19-20, POLLAK, p. 13, JUETHNER (*Wien. Stud.*, XXIII, 1901) p. 4 et WECKLEIN, II, p. 15, que les *Cypria*, ne donnaient pas le motif d'Oreste. L'opinion contraire a été soutenue par WELCKER, *Aesch. Tril.*, p. 562; WILAMOWITZ, *Arist. u. Athen*, I, p. 151, *Berl. Kl.*, p. 68. C. ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 148) laisse la question pendante, mais il est enclin à attribuer l'épisode aux *Cypria*. Le plus ancien vase peint représentant Télèphe au camp des Grecs, une coupe du Musée de Boston, ne fait aucune place à Oreste (v. POLLACK, *Zwei Vasen*, pl. I-III; PFUHL, *Mal. u. Zeichn.*, § 506, f. 447).

7. V. *supr.*, p. 121 sq. La théorie de POLLAK, p. 16, qui voit là une innovation de Sophocle — et dans son *Télèphe* — est insoutenable.

8. WECKLEIN, II, p. 14 sq.; p. 19; PEARSON, I, p. 96. Selon WECKLEIN (p. 19), il est impossible de déterminer lequel, de Sophocle ou d'Euripide, reprit le premier le sujet de Télèphe. WILAMOWITZ (*Ber. Kl.*, p. 70) nous semble avoir raison de considérer l'Ἀχαιῶν Σάλλογος comme antérieur.

Euripide, sans négliger cet oracle, reprenait dans son *Télèphe* la scène émouvante de son grand devancier, mais, à l'émotion purement morale d'Eschyle, chez qui Télèphe se bornait à associer l'enfant à sa prière ¹, Euripide avait joint une angoisse en quelque sorte physique, puisque son héros en venait à menacer du glaive l'innocent qu'il avait saisi comme otage ².

Wecklein, il est vrai, a formellement nié que le rapt du petit Oreste ait tenu la moindre place dans le drame d'Euripide. Il s'est efforcé de le prouver dans deux articles écrits à trente années d'intervalle ³, et une opinion si persévérante, surtout quand elle est habilement soutenue, mérite bien d'être soumise à un examen sérieux ⁴.

Wecklein estime, tout d'abord, que dans la note où il signale l'enlèvement d'Oreste comme un épisode de tragédie, le scoliaste des *Acharniens* ⁵ n'aurait pas omis de parler d'Euripide à côté d'Eschyle, si Euripide avait représenté, lui aussi, cet incident caractéristique. Certes, le passage de la comédie où se trouve le vers origine de la note est, incontestablement, une parodie d'Euripide ; mais cela, le commentateur le savait comme nous, et s'il laisse de côté, à propos du vers 333, un nom que l'ensemble du texte ne pouvait manquer de lui suggérer, c'est de propos délibéré, parce qu'il savait qu'il n'y avait rien dans Euripide qui correspondît au subterfuge de Dicéopolis ⁶.

D'autre part, la théorie connexe à la précédente, que Clytemnestre jouait, chez Euripide, le rôle de complice de Télèphe et l'engageait à prendre Oreste comme otage, ne serait, d'après Wecklein, fondée sur absolument rien ⁷. Les deux fragments que l'on invoque en sa faveur (n^{os} 699 et 727) doivent recevoir, croit-il, une interprétation toute différente. Dans le premier, ἄνασσα n'a nullement la signification de *reine* ou *princesse* ; en relation étroite avec les génitifs qui suivent, et avec le sens de *guide*, *directrice*, le mot devait se rattacher, en un de ces tropes familiers à Euripide, à une expression comme ὦ τάλαινα καρδία, Télèphe s'adressant, non pas à Clytemnestre, mais à lui-même, ou, plutôt, à son propre cœur ⁸. Le second fragment,

1. PILLING, p. 20 ; WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 70 ; JUETHNER, p. 5. V. *supr.*, p. 125 sq.

2. C'est, précisément, ce pathétique moins raffiné, cet art s'adressant autant aux sens qu'à l'âme, qu'Aristophane a voulu critiquer dans ses parodies des *Thesmophories* et des *Acharniens* (PILLING, *l. c.*).

3. *Sitz.-Ber. Mün.*, 1878 (= I) et 1909 (= II).

4. Encore que C. Robert ait porté un jugement sévère, non seulement sur les résultats, mais sur la méthode même de la première des études de Wecklein (*Bild u. Lied*, p. 146, n. 13). V. aussi HAYM, *o. c.*, p. 260.

5. V. 332 ; cf. *supr.*, p. 122, n. 1.

6. WECKLEIN, I, p. 203, II, p. 16.

7. Les deux traits figurent dans la fable 101 d'Hygin, mais Wecklein conteste (I, p. 207) qu'ils soient inspirés d'Euripide (v. *infr.*, p. 508, n. 9).

8. Comme Médée, au v. 1242 de la tragédie de ce nom. Euripide, dit Wecklein, aime les apostrophes de ce genre, et Aristophane s'en est moqué, notamment dans les *Acharniens*, 483 sq. où se trouve l'expression supposée ici : ἄγε νῦν ὦ τάλαινα καρδία. Wecklein

selon Wecklein, ne serait pas moins décisif. On l'interprète généralement comme une expression de haine de Clytemnestre à l'égard du fils d'un époux qui lui est devenu odieux depuis le sacrifice d'Iphigénie. Mais pourquoi tant de rancœur contre un innocent qualifié de ἔχθιστον τέκος, et une mère pourrait-elle jamais parler de la sorte ? Non, ces mots, encore, appartiennent à Télèphe, et il les disait dans le prologue ¹, à un endroit où Euripide, suivant une méthode qui lui est chère ², faisait par la bouche d'un de ses personnages la critique de son rival. Télèphe débattait devant les spectateurs la question de savoir s'il s'emparerait par surprise du petit Oreste ³, mais il rejetait bientôt cette idée par une énergique formule où il y avait autant de dédain pour Eschyle que d'hostilité envers Agamemnon. Pourquoi, d'ailleurs, le Télèphe d'Euripide eût-il eu recours à ce subterfuge puisqu'il arrivait déguisé en mendiant ? Voilà quel était le stratagème propre à Euripide ; les loques de Télèphe constituaient une protection suffisante ; le rapt de l'enfant était inutile, et cette précaution aurait fait véritablement double emploi ⁴.

Cette dernière affirmation de Wecklein nous semble très contestable : Télèphe devait faire face à deux périls, et il serait assez naturel qu'il ait eu recours à deux procédés ; le déguisement lui servait à pénétrer dans le camp des Grecs, et ce n'est que plus tard, une fois reconnu par les chefs achéens, qu'il s'emparait de l'enfant comme otage et sauvait ainsi sa vie menacée ⁵.

Au surplus, les conclusions tirées par Wecklein du silence du scoliaste au sujet d'Euripide paraissent singulièrement forcées ⁶. On a essayé de démontrer plus haut, en accord avec ce critique, que la scolie des *Acharniens* s'appliquait parfaitement à Eschyle ⁷, mais ce n'est pas une raison pour croire qu'elle ne s'applique pas aussi à Euripide. Si ce dernier n'est pas cité, c'est que son nom ressortait suffisamment du texte d'Aristophane, parodie évidente du *Télèphe* d'Euripide ⁸ où l'on ne saurait croire que le comique ait voulu joindre un trait contre son poète préféré, d'autant que, comme on l'a vu, il n'y avait très probablement rien chez Eschyle qui correspondît à la menace de Di-

rattache les F. 701 et 702 au même discours de Télèphe (v. I, p. 206-207 et II, p. 16). Contre cette doctrine, v. déjà PILLING, *o. c.*, p. 45.

1. Après avoir été repoussé par un serviteur, v. *infr.*, p. 513, n. 4.

2. Cf. *Phén.*, 751 sq. ; *El.*, 527 sq. ; *Hél.*, 1056. V. WECKLEIN, I, p. 205, II, p. 17.

3. Wecklein rattache à ce passage le F. 725 : Télèphe se demandait si, caché dans le blé, il en sortirait pour enlever l'enfant quand celui-ci passerait à sa portée (v. là contre PILLING, p. 43). Puis il y renonçait par le F. 727.

4. WECKLEIN, I, p. 204, II, p. 17.

5. V. VOGEL, p. 93, et PILLING, p. 42.

6. J'adhère pleinement à ce que dit WELCKER, p. 481 : « l'omission d'Euripide ne prouve rien ».

7. V. *supr.*, p. 122 sq.

8. C'est immédiatement après la scène de l'otage menacé de mort que Dicéopolis va trouver Euripide par qui il se fait prêter les haillons de son Télèphe. Sur les allusions malignes d'Aristophane à *Télèphe*, en dehors des *Acharniens*, v. WELCKER, p. 491.

céopolis. Le nom d'Euripide ne ressortait pas moins, d'ailleurs, de la seconde partie de la glose ; le commentateur y rappelle, en effet, une autre parodie d'Aristophane, celle des *Thesmophories* où Mnésilochos, beau-père d'Euripide, malmené par les femmes, arrache à l'une d'elles une outre à vin qu'il prend pour un enfant, et fait mine de le transpercer¹. Dira-t-on que, dans cette scène, Aristophane bafoue Euripide et son beau-père au moyen des inventions scéniques d'Eschyle ? * N'est-il pas clair qu'il les ridiculise au moyen des inventions propres à Euripide, et ce passage n'aurait-il pas dû suffire à convaincre Wecklein que le rapt d'Oreste et la menace contre sa vie, loin d'être bannis de la tragédie, étaient, au contraire, un des endroits sensationnels du *Télèphe* euripidéen ?

Il s'en faut que la présence de Clytemnestre soit aussi évidente que celle de son jeune enfant, et tel savant qui ne s'associe pas à Wecklein dans l'exclusion du petit Oreste, élimine cependant comme lui ce rôle d'une complice de Télèphe². Les parodies ne nous donnent, en effet, aucune indication concordante, mais cet argument n'a pas, à la réflexion, autant de force qu'on pourrait penser. Le comique ne vise pas à reproduire exactement tous les détails de l'original qu'il travestit ; il prend seulement ce qui s'adapte le mieux à sa propre situation, et il évite d'affaiblir une allusion maligne en nous l'annonçant par avance. La saisie du panier à charbon par Dicéopolis, celle de l'outre par Mnésiloque sont de brusques expédients de fantoches affolés, et on ne voit pas comment ils pourraient avoir été envisagés dans un complot préliminaire. Ce complot, d'ailleurs, en faisant prévoir la réminiscence, en eût considérablement amorti l'effet, car la joie naissait de la surprise d'un rapprochement soudain, et la flèche satirique, préparée de trop loin, eût beaucoup perdu de sa pointe et de son aile.

Pour en revenir aux fragments, n'est-il pas admissible que la violente Clytemnestre, dans une exagération passionnée, qualifie de *ἐχθιστον* l'enfant préféré d'un époux qu'elle déteste ? * Au surplus, le second fragment invoqué par Wecklein à l'appui de sa théorie, ne se retourne-t-il pas, d'après le critérium même de la parodie, en faveur de la participation d'une Clytemnestre complice ? Il est très vraisemblable que Dicéopolis, qui vient d'obtenir d'Euripide les hardes de Télèphe,

1. *Thesm.*, v. 680 sq.

2. Cf. VOGEL, p. 93 ; PILLING, p. 41-43.

3. WILAMOWITZ, *Berl. Kl.*, p. 69-70 et n. 1.

4. HARTUNG, p. 205 ; PILLING, p. 48, 53. C'était aussi la théorie de JAHN (*o. c.*, p. 22). Cf. WECKLEIN, I, p. 205). Cette exagération s'expliquait d'autant mieux qu'il s'agissait aussi de convaincre Télèphe qu'il pouvait compter sur son appui. RIBBECK (p. 110) et VOGEL (p. 94), tout en attribuant également le F. 727 à Clytemnestre, l'ont placé à un moment ultérieur de la tragédie et en ont fait une bravade à l'adresse d'Agamemnon qui lui reprochait d'avoir livré leur fils. Mais v. *infra*, p. 514, n. 2. On pourrait se demander encore si *ἐχθιστον τέκος* ne désignerait pas Agamemnon lui-même, *ἐχθρὸς πατὴρ* s'appliquant alors à Atrée.

imite plaisamment le style du poète en particulier, sans doute, dans la tragédie du même nom, quand il apostrophe son cœur et son âme¹; s'ensuit-il, pourtant, qu'on doive reconnaître les vestiges d'un tour analogue dans le fragment 699 ? Ce vers², en effet, nous a été conservé, non pas dans les *Acharniens*, mais dans *Lysistrata*, et Aristophane le fait adresser par le chœur des femmes à l'héroïne au moment où elle réapparaît sur le théâtre³. La parodie n'était-elle pas plus parfaite, et aussi plus intelligible, si le vers, chez Euripide, était également adressé à une personne et non pas à une entité ?⁴ Sans contester le rapport justement établi par Wecklein entre *ἄνασσα* et le reste du vers, on traduirait bien, semble-t-il, par *instigatrice* ou *directrice*, mots qui, précisément, caractérisent à merveille le rôle de Clytemnestre à l'égard de Tèlèphe dans l'hypothèse que nous adoptons.

Serait-il vraisemblable, au surplus, que Clytemnestre ait été bannie du drame d'un poète qui s'est toujours montré observateur si attentif et peintre si émouvant de toutes les passions féminines ?⁵ Une épouse pleine de rancune contre un époux jugé criminel, se désintéressant d'un enfant qu'il aime, et abandonnant ce dernier comme otage à un ennemi ou, du moins, à un étranger suspect ; une mère qui ne se sent plus de cœur que pour sa fille perdue mais qui, dans un sursaut d'amour, intervient ensuite pour sauver le fils qui lui reste et qu'elle a imprudemment exposé ; une femme, aussi, qui compâtit à l'infortune et trouve le moyen de la soulager tout en satisfaisant à son ressentiment, voilà bien un caractère auquel le peintre de tant d'héroïnes célèbres ne pouvait guère demeurer indifférent⁶.

Si nous ajoutons à cela que Clytemnestre jouait très probablement un rôle dans le *Tèlèphe* d'Ennius qui s'inspirait, croit-on, d'Euripide⁷, et qu'Hygin, dont une expression, dans sa fable 101, concorde si exactement avec un vers du poète grec⁸, mentionne qu'Oreste fut ravi de son berceau sur le conseil de sa propre mère, nous ne pourrions hésiter à repousser la théorie de Wecklein, et à admettre que le trait figurait bien chez Euripide⁹. Il n'y a donc aucun obstacle à rattacher

1. *Acharniens*, v. 483 sq. Cf. WECKLEIN, I, p. 206-207.

2. On a douté que le vers suivant, parfois rattaché au fragment, appartînt encore au *Tèlèphe* (v. NAUCK, ad F. 699).

3. *Lys.*, v. 706.

4. V. VOGEL, p. 94 ; PILLING, p. 45. On pourrait même croire, pour plus d'exactitude, que c'était, non pas Tèlèphe, mais le chœur qui l'adressait à Clytemnestre (PILLING, p. 46).

5. VOGEL, p. 95 sq. ; PILLING, p. 46. Id. O. JAHN, *o. c.*, p. 22.

6. On a pensé, d'ailleurs, que le lien de la tétralogie de 438, les *Crétoises*, *Alcméon*, à *Psophis*, *Tèlèphe*, *Alceste*, résidait précisément dans l'étude de divers caractères féminins. V. SCHÖLL, ap. WECKLEIN I, p. 201-202, et PILLING, p. 46.

7. RIBBECK, p. 105 sq. ; VOGEL, p. 88 et 95.

8. *Quam* (hastam) *cum* *rasissent*, *remediatus* est, et le F. 725.

9. Le rapport entre Hygin et Euripide est généralement admis (V. NAUCK, p. 759, et PILLING, p. 44-45). WECKLEIN, (I, p. 207), sans contester certaines ressemblances, suppose que les deux traits du conseil de Clytemnestre et du rapt provenaient d'Ennius qui se fût écarté en cela d'Euripide. Là contre, VOGEL, p. 95 et PILLING, p. 45. Nous pensons d'ailleurs, on l'a vu (p. 124), que ces détails d'Hygin s'accordaient aussi avec Eschyle.

à l'œuvre de ce poète¹ les peintures de vases qui montrent le petit Télèphe menacé de mort et qui font intervenir Clytemnestre. Ces peintures, qui appartiennent d'ailleurs à l'époque où l'influence d'Euripide était prédominante sur les arts, achèvent de fortifier notre thèse sur le *Télèphe* et nous permettent une connaissance plus exacte de la tragédie que nous étudions.

A. — Le premier de ces monuments est une hydrie de Cumes, qui appartient au Musée de Naples² (fig. 149). Télèphe, simplement vêtu d'une chlamyde qui laisse à découvert le bandage de sa blessure, est accroupi sur une base d'autel. Il tient le petit Oreste suspendu par un pied et brandit déjà son glaive. Agamemnon, l'épée à la main, se



Fig. 149.

précipite vers lui, mais, redoutant pour son fils l'exaspération de Télèphe, Clytemnestre s'interpose et arrête l'élan de son époux. Derrière Télèphe s'élance une femme³ qui porte les deux mains à sa tête dans un geste d'effroi et de douleur. A droite, en haut, on voit à mi-corps une autre femme à l'expression angoissée, la nourrice, peut-être, ou quelque servante⁴.

B. — Un autre vase, aujourd'hui perdu, reproduit dans Tischbein⁵,

1. Ce chapitre était déjà rédigé quand j'ai pu constater que le rapport de ces vases peints avec Euripide était également admis par J. Schmidt, ap. Roscher, *Lex.*, s. v. *Telephos*, p. 304.

2. HEYDEMANN, *Racc. Cum.*, n° 141. Rep. *Arch. Zeit.*, XV, 1857, pl. CVI = REINACH, *Rép.*, I, 387, 1 et notre fig. 149 ; POLLAK, *o. c.*, n° 4, pl. VII, 2 ; v. JAHN, *Arch. Zeit.*, 1857, p. 90 sq. ; VOGEL, p. 88 sq. PILLING, p. 95 ; POLLACK, p. 13.

3. Une sœur d'Oreste (Jahn) ; la nourrice (Vogel).

4. Une servante, selon Vogel.

5. T. II, pl. 6 = REINACH, *Rép.*, II, 294, 3 et notre fig. 150 ; INGHIRAMI, *Vas. fitt.*, IV,

montre Télèphe, encore vêtu de la chlamyde, agenouillé sur un autel orné de reliefs et de sphinx aux angles (fig. 150). Son glaive est tiré contre un enfant qu'il retient de la main gauche. Le regard de Télèphe est tourné vers un homme armé d'un javelot (Agamemnon), et qu'une femme (Clytemnestre) a arrêté dans son élan. A droite, une autre femme, nourrice ou servante, si l'on en juge à sa chevelure coupée, se précipite au secours de l'enfant ¹.

La première de ces peintures représente l'épisode d'une façon plus expressive et plus dramatique, et l'on a pu soutenir qu'elle rappelait un moment de l'action légèrement antérieur à celui qui est évoqué sur la seconde. Dans ce dernier cas, dit-on, il semble qu'Agamemnon, cédant aux instances de Clytemnestre, ne songe plus à user de violence et que, par suite, la vie de l'enfant soit moins en danger. Sur l'hydrie de Cumes, au contraire, c'est la première explosion du courroux ;



Fig. 150.

l'énergique intervention de Clytemnestre donne la mesure du péril, et l'on croit déjà assister au dénouement fatal. ². Mais, quoi qu'il en soit de ces divergences qui pourraient, d'ailleurs, tenir simplement à la fantaisie de chaque décorateur ou à la diversité de ses modèles

368. Cf. *Arch. Zeit.*, XV, 1857, p. 93-94 ; VOGEL, p. 89 sq. ; PILLING, p. 94 ; POLLAK, p. 13.

1. On doit rapprocher de ces deux peintures un rhyton d'argent de Kertch, du Musée de l'Ermitage (*Arch. Zeit.*, 1857, pl. CVII, PILLING, p. 96 E), et l'urne funéraire étrusque publiée par R. ROCHETTE, *Mon. Inéd.*, pl. LXVII, 2 ; cf. VOGEL, *o.c.*, p. 89, qui reconnaît, sur ce monument, l'influence d'Euripide. D'autres urnes funéraires étrusques représentent le même sujet ; v. PILLING, p. 97-102, selon qui elles se rattachent toutes à la version euripidéenne. Ribbeck, admet (p. 112) l'intermédiaire d'Ennius mais v. *supr.*, p. 377, n. 4). Un miroir étrusque (GERHARD, *Etr. Sp.*, II, 178) reproduit et étudié par C. ROBERT (*Arch. Herm.*, p. 218 et f. 174) offre encore la même scène ; toutefois, on y observe une curieuse confusion avec la légende de Lycourgos. Des terres cuites donnent aussi de véritables caricatures qui correspondent à des œuvres littéraires comme celles du comique silicien Dinolochos ou du phlyacographe Rhinton (v. PILLING, p. 65), ou aux parodies d'Aristophane dans les *Acharniens* et les *Thesmophories*. V. le relief du Mus. de Naples, 368 n, cité par PILLING, p. 96, H, et surtout la statuette du Mus. de Munich publiée par BIEBER, *Denkm. z. Theaterwesen*, p. 130, n° 76 et pl. LXVII, 4.

2 V. VOGEL, p. 90-91 ; PILLING, p. 95

artistiques ¹, il est indubitable que ces deux vases peints illustrent la même tradition mythique, et que nous y retrouvons le détail que nous estimons propre à Euripide, la menace à la vie de l'enfant.

C. — Il paraît bien en être de même sur un cratère du Musée de Naples ² (fig. 151) où Télèphe, appuyé d'un genou sur l'autel et étendant sa jambe blessée, tient son épée d'une main et entoure avec le bras gauche la taille du petit Oreste. Celui-ci, vêtu d'une longue robe, est



Fig. 151.

naïvement représenté, à la manière d'une idole ; il se tient droit et comme insensible, sans le moindre mouvement pour échapper au coup fatal. Il est vrai que la menace est beaucoup moins nette que sur les exemplaires précédents ; Télèphe semble avoir tiré son glaive autant

1. Noter l'interversion des deux motifs : Télèphe et l'enfant, Clytemnestre et Agamemnon.

2. HEYDEMANN, *Vasens.*, n° 2293. V. POLLAK, pl. VII, 1 = notre fig. 151 ; cf. PILLING, p. 93-94. C'est particulièrement à cause de cette menace que l'opinion de Wecklein est erronée quand il rattache (II, p. 18) A. et C. à Eschyle.

pour se protéger lui-même que pour immoler l'enfant, et cette impression d'apaisement est accrue encore par l'attitude d'Agamemnon qui, sans manifester inquiétude ni colère, est tranquillement debout devant l'autel. Clytemnestre a disparu ¹.

Cette absence de Clytemnestre et la passivité de son époux ont fait douter que cette peinture se rattachât à la tragédie d'Euripide ². Si, pourtant, comme nous le croyons, le motif de la menace à l'enfant, si mal indiqué soit-il, reste indéniable, cette représentation où Télèphe apparaît d'ailleurs avec le pilos qu'il avait chez Euripide, doit être classée parmi les œuvres d'art se rapportant à ce poète ³. Pilling a essayé d'expliquer ce qu'il y a de paradoxal dans le pacifique Agamemnon en disant que le décorateur, qui s'inspirait d'un modèle plus développé, avait reproduit, non le roi des rois, mais un des guerriers de son escorte. La couronne du personnage rend cette explication difficilement acceptable et nous en proposerions une plus simple : le souvenir d'œuvres d'art provenant d'une autre source qu'Euripide ⁴, et la combinaison plus ou moins consciente de deux thèmes différents.

Telles sont les trois peintures qui représentent le moment le plus pathétique du *Télèphe* d'Euripide ⁵ dont il nous faut essayer, maintenant, de reconstituer le dessin.

L'action se déroulait à Argos ⁶, où les chefs grecs se trouvaient réunis auprès d'Agamemnon pour le décider à reprendre l'expédition contre Troie, si fâcheusement interrompue par l'incursion faite en Mysie ⁷. Le monologue initial était dit par Télèphe ⁸ qui se présentait tout perclus à cause de sa blessure ⁹ et sous un accoutrement misérable ¹⁰. Il saluait son pays d'origine, disait sa naissance ¹¹ et comment lui et sa mère Augé avaient été recueillis par Teuthras ¹². Il devait raconter ensuite l'irrup-

1. Clytemnestre est absente, aussi, de la petite frise de Pergame mais C. ROBERT admet, néanmoins, le caractère euripidéen de l'épisode représenté (v. *infra*, p. 516, n. 9).

2. V. POLLAK, p. 13.

3. PILLING, p. 94.

4. Sans doute d'Eschyle. On retrouve encore la tradition euripidéenne sur deux vases peints de fabrication falisque étudiées par G. NICOLE, *Symbolae litter. in honorem JULII DE PETRA*. L'une de ces représentations (a. c., f. 1) offre de curieux rapports avec notre vase B, en ce qui concerne Oreste et la femme qui vient à son secours, tandis que les figures d'Agamemnon et surtout de Télèphe rappellent beaucoup notre vase C.

5. Observons pourtant que, sur aucun des trois exemplaires, le peintre, qui obéit à certaines convenances artistiques, n'a représenté Télèphe en mendiant. (Cf. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 146). Il en est de même sur la frise de Pergame, et l'on ne retrouve les loques de Télèphe que sur les urnes funéraires étrusques (V. C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, 1887, p. 248).

6. Sur les raisons de préférer Argos à Mycènes, v. PILLING, p. 49.

7. WELCKER, p. 482. L'histoire de l'incursion en Mysie a été racontée en détail par PHILOSTRATE, *Her.*, III, 28-36 et DICTYUS DE CRÈTE, *Bel. Troj.*, II, 1-7.

8. Les critiques sont unanimes sur ce point.

9. *Χωλός*, *Ach.*, 429.

10. On en peut juger d'après ARISTOPHANE, *Ach.*, 432 sq. Pour les autres textes qui sont en nombre, v. NAUCK, p. 579-80 et PILLING, p. 37-38. Cf. F. 726.

11. F. 696.

12. Hecat. ap. PAUS., VIII, 4, 6, STRAB., XIII, p. 615. Peut-être mentionnait-il aussi

tion des Achéens en Mysie, le combat et sa blessure étrange, la réponse de l'oracle de Delphes que celui-là seul qui l'avait blessé pourrait mettre un terme à ses souffrances ¹, et dans quel espoir de guérison il arrivait chez ses ennemis en se dissimulant sous les loques d'un mendiant ².

Il est clair que Télèphe ne pouvait faire connaître que certaines données du drame, et que l'exposition se poursuivait dans une ou deux scènes ³, sur lesquelles on est malheureusement réduit à des conjectures ⁴. La plupart des critiques ⁵ placent, après le monologue et avant l'entrée du chœur ⁶, un entretien de Télèphe avec Clytemnestre. La reine, qui ne pardonnait pas à Agamemnon ni aux autres princes le sacrifice d'Iphigénie ⁷, apparaissait à l'ancien adversaire des Achéens

l'intervention d'Héraclès, comme fait MOSÉE DE CHORÈNE, *Prog.*, III,3, qui donne, croit-on, la matière de l'*Augé* d'Euripide (NAUCK, p. 436 ; cf. C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, 1887, p. 246). Mais il est difficile de dire si Euripide suivait ici la même version que dans l'*Augé*, ou s'il présentait la version contenue dans Pausanias et Strabon, l. c. PEARSON (I, 48) incline vers cette dernière hypothèse.

1. 'Ο πρώτος καὶ ἰάσεται (sc. DÉM., *Cour.*, p. 248, REISKE ; DIND., VIII, p. 288). Cf. HYG., f. 101 ; LIBAN., I, 1. Déjà, dans les *Cypria*, Télèphe était venu à Argos κατὰ μαυτεῖαν. V. PROCL. ap. KINKEL, *Ep. Graec. fragm.*, p. 18.

2. F. 697 et 698. Cf. ENNIUS, F. I et III. On peut admettre, avec WAGNER (p. 788) que le F. 726 faisait aussi partie du prologue, mais on ne saurait y ranger le F. 705 comme le veut RIBBECK, p. 106. L'interprétation de ce même F. 705 par WELCKER (p. 482) n'est pas moins insoutenable. V. sur ces deux points, PILLING, p. 51, et *infr.*, p. 515, n. 2. HARTUNG (p. 199) rattache encore au prologue le F. 714, et Wecklein propose d'y placer (I, p. 209), avant le F. 697, un vers qui revient par deux fois (384 et 436) dans les *Acharniens* : ἐνσκευασάσθαι μ' οἷον ἀθλιώτατον. V. enc. *infr.*, p. 517n. 1. Il est peu probable, contrairement à l'opinion de Jahn, que Télèphe ait, à ce moment, présenté la collusion avec Clytemnestre comme déjà réalisée (v. PILLING, p. 52).

3. WILAMOWITZ (*Berl. Kl.*, p. 69) dit que l'exposition s'achevait dans la parodos et dans la scène qui la suivait, selon la plus ancienne technique d'Euripide (*Alceste*, *Médée*, *Hippolyte*, *Hécube*).

4. Plusieurs auteurs ont pensé que Télèphe, après son monologue, s'adressait à un serviteur qui repoussait un homme d'aussi chétive apparence (HARTUNG, p. 200 ; WECKLEIN, I, p. 210 sq. ; PILLING, p. 52). On aurait eu, selon Wecklein, un épisode analogue à celui d'*Hélène*, 435 sq., où Ménélas, sur son aspect misérable, est d'abord mal reçu par la vieille servante. Avec une ingéniosité excessive, Wecklein, voit dans le F. *Ad. 44* (= *Ach.*, 449) l'impitoyable réplique du serviteur. Il complète ce fragment, au moyen des v. 460 et 472 des *Acharniens*, et rétablit ainsi le vers : ὀχληρὸς ὢν ἀπελθε λαίων σταθμῶν. Il a voulu tirer, aussi, de la dernière prière de Dicéopolis à Euripide : « donne-moi de ce scandix que tu tiens de ta mère », un autre détail relatif à cette scène. Télèphe aurait demandé au serviteur de lui livrer le fils d'Agamemnon, disant, par exemple : τὸν παῖδά μοι δὸς μητρόθεν διεδεγμένος. A quoi le serviteur eût répondu, d'après *Ach.*, 454 : τί δ'ὦ τάλας, σε τοῦδ' ἔχει τέκνου χρέος ; rebuté de la sorte, il songeait un instant à s'emparer de l'enfant par la ruse (F. 725), puis méprisait ce moyen (F. 727. Cf. pour ces deux derniers fragments, *supr.*, p. 506, n. 3). Conscient du danger qu'il courait, il pouvait prononcer le F. 700 et le v. 76 des *Thesmophories*, en restituant εἴτ' ὅλωλε Τύλεφος. Ensuite, s'adressant à son âme, il s'exhortait au courage et à l'action, F. 699, précédé de ὦ τάλαινα καρδία (cf. *supr.*, p. 505) plus les F. 701 et 702 (WECKLEIN, I, p. 211-213).

5. Sauf WECKLEIN et WILAMOWITZ, o. c. (Cf. *supr.*, p. 507).

6. Il ressort, en effet, de la parodie des *Acharniens*, v. 442, que les choréutes devaient d'abord ressortir la véritable qualité de Télèphe et qu'ils ne devaient donc point assister à l'entretien avec Clytemnestre (v. PILLING, p. 52). La chose apparaîtra encore plus sûre s'il y a tout lieu de croire, comme on le verra plus tard, que les choreutes d'Euripide représentaient les ἀνδρες ἑλλήνων ἄνθρωποι (WECKLEIN, II, p. 20).

7. V. WELCKER, p. 482 ; HARTUNG, p. 201 ; JAHN (*Teleph. u. Troilos*) p. 21 ; RIBBECK, p. 107 ; VOGEL, p. 89 ; PILLING, p. 52-53. Ce dernier, reprenant une idée de Welcker,

comme une alliée naturelle. Télèphe se faisait donc reconnaître de Clytemnestre, et celle-ci lui conseillait, en cas de danger, de s'emparer du petit Oreste¹, le fils chéri d'un époux détesté².

Après la parodos³, et une querelle entre les Atrides, en désaccord sur l'opportunité d'une nouvelle tentative contre Troie⁴, l'action achevait de se nouer par le récit mensonger que le faux mendiant débitait aux chefs achéens⁵. Après avoir sollicité leur bienveillance avec l'humilité qui convenait à sa condition apparente⁶, il disait connaître ce Télèphe⁷

suppose même que Clytemnestre arrivait sur le théâtre en pleurant la mort de sa fille et en accusant son époux. Euripide n'aurait donc pas suivi la tradition des *Cypria* qu'il devait illustrer plus tard, tradition selon laquelle Iphigénie était immolée seulement avant le second départ des Grecs ; dans cette tragédie, le poète aurait offert la version qu'on retrouve chez Dictys de Crète (v. PILLING, p. 47-48).

1. HYG., f. 101 ; cf. F. 699 ; il semble probable, d'après le mot de Dicéopolis dans les *Acharniens* : « J'ai de vous des otages que je vais prendre » (v. 327) que Clytemnestre plaçait l'enfant à la portée de Télèphe. On ne saurait croire avec WELCKER (p. 481) que Télèphe s'emparait immédiatement du petit Oreste, et s'installait tout de suite avec lui sur l'autel. HARTUNG (p. 204-5) croyait que l'idée venait de Télèphe, Clytemnestre se bornant à acquiescer (cf. PILLING, p. 53, n. 37) ; il plaçait d'ailleurs la demande de l'enfant par Télèphe, à un moment ultérieur du drame, quand il apprenait que sa vraie qualité était soupçonnée par les Achéens. O. JAHN (o. c., p. 21) ne croit pas que Télèphe se fût fait tout de suite reconnaître de Clytemnestre.

2. C'est alors que Clytemnestre, avec une exagération passionnée, eût prononcé le F. 727 (JAHN, p. 22 ; HARTUNG, p. 205 ; PILLING, p. 48-49 et 53. RIBBECK (p. 110) s'inspirant, semble-t-il, d'une indication de WAGNER, p. 791, fait adresser ce vers par Clytemnestre à Agamemnon alors que le petit Oreste est déjà sous le glaive de Télèphe. Id. VOGEL, p. 94. Pilling a bien démontré (p. 49) l'impossibilité psychologique de cette parole dans de telles circonstances. Les monuments figurés s'opposent aussi à cette théorie. Selon HAYM, p. 260, le F. 727 appartiendrait à Télèphe exprimant sa haine pour l'enfant d'un homme abhorré, au moment où il s'apprêtait à l'immoler. Sur l'interprétation du fragment par Wecklein, v. *supr.*, p. 506. V. encore p. 507, n. 4.

3. On admettait généralement que le chœur était composé de citoyens argiens (v. PILLING, p. 53) ; WECKLEIN (II, p. 20-21) a cherché à établir que les choristes représentaient les principaux Achéens (cf. ἀνδρες Ἑλλήνων ἄκροι du F. 703), à l'exception, bien entendu, de ceux qui jouaient un rôle dans la tragédie. Wecklein suppose aussi, que le premier chant du chœur avait trait aux événements de Mysie (cf. HARTUNG, p. 201).

4. Dict., II, 7 ; cf. O. JAHN, o. c., p. 22 ; HARTUNG, p. 202 ; WECKLEIN I, p. 200 ; PILLING, p. 48. Hartung, suivi par PILLING, p. 53 et WILAMOWITZ, p. 69-70, rattache à cette scène les F. 713, 722, 723. (WECKLEIN, I, p. 222, rapporte les F. 722 et 723 à la scène finale ; v. *infr.*, p. 517 n. 2). Il est probable que, dans ce débat, il était déjà question, mais sous une forme ambiguë, de l'oracle qui subordonnait le succès de l'entreprise à la participation de Télèphe, c'est-à-dire à une condition jugée irréalisable (WECKLEIN I, p. 200 ; PILLING, p. 53) Ménélas représentait le parti de la guerre ; Agamemnon, cruellement blessé par le sacrifice d'Iphigénie, le parti de la paix. On a supposé qu'Agamemnon prononçait des paroles équivalentes au F. V d'Ennius et on a vu parfois, dans le F. 702, une réplique de Ménélas (sur le F. 702 attribué, par contre, à Télèphe, v. *supr.* p. 513, n. 4) ; cf. PILLING, p. 54. Wilamowitz estime (l. c.) que cette dispute des Achéens était un des épisodes les plus caractéristiques de la tragédie ; ce serait sous l'impression du Télèphe que Sophocle aurait introduit, dans *Ajax*, la querelle de Teucer avec Agamemnon et Ménélas.

5. Nous suivrons l'ordre de WECKLEIN, I, p. 213 sq. et non celui de PILLING (p. 54 sq.) qui, s'inspirant de Backhuysen, place le F. 706 avant le F. 703. Sans doute, le F. 706 correspond bien à des détails des *Acharniens* (v. 318, 355, 488) antérieurs à ceux auxquels correspond le F. 703 (= *Ach.*, v. 497). Mais on ne doit pas s'astreindre rigoureusement à l'ordre d'Aristophane, sans quoi il faudrait aussi admettre que lorsque Télèphe commençait à parler, il s'était déjà emparé du petit Oreste, ce qui est absolument impossible (v. d'ailleurs PILLING, p. 54-57).

6. F. 703 ; cf. ENN., F. II.

7. F. 704. On ne saurait, comme on le faisait autrefois, donner ces trois vers à Ulysse

dont le nom et le pays avaient été certainement rappelés au cours de la discussion précédente ¹. Il racontait qu'il avait été blessé en Mysie ², et déclarait avoir lui-même à se plaindre de Télèphe ³, soit qu'il le présentât comme son agresseur ⁴, soit qu'il lui reprochât simplement d'avoir grossièrement repoussé une demande de secours ⁵.

Si, pour obtenir sa guérison ⁶, Télèphe avait pu consentir à s'accuser ainsi lui-même, entendre ses ennemis faire son procès devait être intolérable à sa fierté. Aussi, comme ses paroles avaient provoqué un concert de malédictions, et en particulier, semble-t-il, une diatribe d'Ulysse contre le Mysien ⁷, Télèphe, prenant le contre-pied, et résistant aux injonctions menaçantes d'Agamemnon ⁸, en arrivait à prononcer une véritable apologie.

C'est surtout cette harangue ⁹ qu'Aristophane a parodiée ¹⁰ dans les deux comédies où l'on voit un personnage soutenir la cause d'un ennemi devant une foule passionnée. Les discours parallèles de Dicéopolis défendant les Spartiates et de Mnésiloque défendant Euripide ¹¹ se rattachent tous deux à celui de Télèphe dont ils reproduisent plusieurs expressions et dont ils permettent fort bien de restituer le mouvement général ¹² :

« Moi aussi, je hais Télèphe ¹³, disait le mendiant, mais jugeons avec impartialité ¹⁴. Est-il surprenant qu'il ait repoussé l'invasion ? Ne lui

reconnaissant Télèphe ; v. WECKLEIN, I, p. 214 et PILLING, p. 56-57. Nous suivons Wecklein, malgré les quelques difficultés que fait ressortir Pilling. Je me demande si nous n'aurions pas, dans les deux derniers vers du fragment qui proviennent d'Olympiodore (v. NAUCK, p. 583), non pas une question de Télèphe aux Achéens (Wecklein), mais la question d'un chef achéen au mendiant dont l'affirmation qu'il connaît Télèphe avait de quoi surprendre et piquer la curiosité.

1. WECKLEIN, I, p. 214 ; PILLING, p. 54. Peut-être aussi en avait-il été question dans la parodos (v. *supr.*, p. 514, n. 3).

2. F. 705. Il faut lire *ἐτραυματίσθην*. Les diverses interprétations fondées sur *ἐτραυματίσθη* (WELCKER, p. 482 ; HARTUNG, p. 203 ; RIBBECK, p. 106) sont à rejeter.

3. F. 707 ; cf. ENNIUS, F. VI.

4. HARTUNG, p. 203 ; Jahn, ap. WECKLEIN, I, p. 200.

5. WECKLEIN, I, p. 215.

6. Il espérait que les Achéens, notamment Achille, s'intéresseraient à une victime de Télèphe. Cf. WELCKER, p. 483.

7. Wilamowitz doute (*Berl. Kl.*, p. 70) qu'Ulysse ait joué un rôle important dans cette tragédie et il estime que F. 715 où il est question de lui impliquerait plutôt son absence. Nous ne le croyons pas, et la comparaison entre Ulysse et Télèphe apparaît, au contraire, plus naturelle s'il y a entre les deux un *ἀγὼν σοφίας* (v. WECKLEIN, II, p. 17 ; cf. la scolie à ARISTIDE, II p. 19 citée par WECKLEIN, I, p. 216 et NAUCK, p. 585 ; cf. PILLING, p. 40.)

8. F. 706 ; cf. *Ach.*, 318, 355, 488.

9. Ce serait le second discours de Télèphe, le premier étant consacré à ses aventures fictives en Mysie ; v. WECKLEIN, I, p. 213-15. Pilling, à tort me semble-t-il (p. 55-56) considère le tout comme formant un seul discours. Dicéopolis, au v. 429, qualifie Télèphe de « terrible harangueur » (Willems) *δεινὸς λέγειν*.

10. Sur ces parodies d'Aristophane, l'ouvrage fondamental est celui de BACKHUYSEN, *De parodia in comæd. Arist.*, 1877.

11. *Ach.*, 497-556 ; *Thesm.*, 466-519. Cf. Arg. des *Acharniens* : καὶ στολισθεὶς τοῖς Τηλέφου βακχῶμασι παρῳδεῖ τὸν ἐκείνου λόγον.

12. V. surtout, sur ce point, WECKLEIN, I, p. 216 sq. ; PILLING, p. 39-40 ; p. 55-56.

13. V. *Ach.*, 504 ; *Thesm.*, 472.

14. F. 706, v. 3.

falla-t-il pas défendre sa patrie ? ¹ Si Télèphe avait envahi la Grèce, seriez-vous restés tranquilles au logis ? Loin de là ² ! N'estimerons-nous pas qu'il devait agir comme vous auriez fait vous-mêmes ? Etes-vous donc dépourvus de bon sens ? ³ Pourquoi nous irriter quand nous n'avons pas souffert plus de mal que nous n'en avons causé ? ⁴ »

Des paroles si audacieuses soulevaient l'indignation des Achéens ⁵ et éveillaient leurs soupçons ⁶. Était-ce Clytemnestre qui, une fois que les chefs Achéens avaient quitté la scène, venait instruire Télèphe du danger qui le menaçait ⁷ ; ou bien le débat se poursuivait-il encore et Télèphe finissait-il par proclamer lui-même avec orgueil sa véritable qualité ⁸ ? De toute manière, sa vie se trouvait en péril, et c'est alors que, s'emparant du petit Oreste, il se réfugiait avec lui sur l'autel et tirait son glaive ⁹. Comme les vases peints le montrent, Clytemnestre, en s'opposant au premier mouvement de fureur d'Agamemnon, prévenait une issue fatale ¹⁰ ; elle arrivait à calmer son époux que Télèphe

1. F. 708.

2. F. 709.

3. F. 710.

4. F. 711. Si on attribue, avec la plupart des critiques, ces paroles à Télèphe, on doit leur donner la valeur d'une maxime générale. Hartung a supposé (p. 208) que ces paroles étaient d'Agamemnon quand il exhortait les Achéens à la clémence envers Télèphe. Cf. WAGNER, p. 792. Je doute qu'il faille placer ici, avec PILLING (p. 57), comme réflexion admirative du chœur provoquée par l'éloquence de Télèphe, le F. 715. WELCKER (p. 484) plaçait cette réflexion après le premier récit de Télèphe. V. aussi *infr.*, p. 517, n. 1).

5. F. 712 (interprétation différente de PILLING, *l. c.*) et 713. WELCKER, p. 487 et HARTUNG, p. 205 sq., placent ces fragments et l'apologie de Télèphe après que l'identité de celui-ci était découverte (cf. WAGNER, p. 791, et RIBBECK, p. 108) et ils voient dans le F. 721 une parole d'Ulysse à Clytemnestre ou à Agamemnon. Mais v. *infr.*, p. 517, n. 2. Nous suivons Wecklein.

6. V. *Thesm.*, 520. Wecklein dit (I, p. 219) que c'était Ulysse, toujours avisé, qui discernait le premier la vérité. WELCKER (p. 484) prête des soupçons à Ulysse dès le premier récit de Télèphe. Un rôle important a également été attribué à Ulysse par RIBBECK, p. 107, et VOGEL, p. 96.

7. WELCKER p. 484 et PILLING, p. 57. C'est alors que Télèphe eût adressé à Clytemnestre le F. 699. Selon WELCKER, p. 484, le F. 700 exprimerait l'inquiétude de Télèphe.

8. WECKLEIN, I, p. 219, qui s'inspire du passage des *Acharniens* où Lamachos interpelle Dicéopolis v. 593 sq. : ταῦτ' ἐλέγεις σύ, πτωχὸς ὢν ; — ἐγὼ γὰρ εἰμι πτωχός ; — ἀλλὰ τίς γὰρ εἶ ; — ὅστις ; πολίτης χρηστός κτλ. — On sait que Wecklein repousse le personnage de Clytemnestre, et comment il interprète le F. 699 (v. *supr.*, p. 505). Notons qu'on pourrait suivre ici l'opinion de Wecklein sur la contexture du drame sans renoncer le moins du monde au sens que nous avons admis pour le F. 699 (v. *supr.*, p. 507 sq.). Au moment où Télèphe venait de se découvrir, le héros lui-même ou le chœur (v. *id.*, p. 508, n. 4) interpellait ainsi Clytemnestre arrivant sur le théâtre. Dans ce cas, bien entendu, le second vers parfois ajouté au fragment : τί μοι σκυθρωπός κτλ. ne saurait appartenir à Euripide.

9. Ce trait est admis par tous les critiques à l'exception de Wecklein. Selon HAYM (*o. c.*, p. 236 et 261), le petit Oreste était représenté par un mannequin. HARTUNG (p. 206) a proposé de rattacher à cette scène les v. 696 sq. des *Thesmophories* : πλὴγὲν μαχαίρᾳ τῇδε φοινίας φλέβας καθαιματώσει βωμόν. Sur les nombreux monuments représentant cette scène, v. *supr.*, p. 509 sq. Rappelons qu'elle figure aussi sur la petite frise de Pergame (v. *id.*, p. 503, n. 4), et les libertés qu'a prises le sculpteur n'empêchent pas C. Robert de reconnaître à son œuvre un caractère euripidéen (*Arch. Jahrb.*, II, 1887, p. 245 sq.). Télèphe, agenouillé sur l'autel, vient de ravir l'enfant à une servante ; il s'apprête à frapper la tête d'Oreste avec son poing ; Agamemnon se précipite au secours de son fils.

10. Il est clair que, si l'on attribue sur la foi des monuments ce rôle à Clytemnestre,

achevait de se concilier par quelques paroles habiles ¹, mais encore fallait-il persuader aux autres Grecs d'épargner leur adversaire et même de le guérir.

Achille, probablement soutenu par Ménélas, résistait d'abord aux conseils d'Agamemnon et aux instances de Télèphe ². Il objectait, notamment, qu'ignorant la médecine, il ne pouvait rien pour calmer les souffrances du malheureux ³. Sans doute était-ce Ulysse qui, expliquant le véritable sens de l'oracle, montrait que Télèphe devait être guéri, non par son ancien adversaire, mais par l'arme qui l'avait frappé ⁴.

Il est hors de doute que cette solution heureuse était grandement aidée par la mise en lumière de l'origine grecque de Télèphe et par l'interprétation d'un autre oracle qui révélait en lui le guide indispensable à une expédition victorieuse contre Troie ⁵. Il est d'ailleurs

on ne saurait lui faire prononcer, dans cette scène, comme le voulaient Ribbeck et Vogel le F. 727. V. d'ailleurs *supr.*, p. 514, n. 2.

1. WECKLEIN, I, p. 220. Cet auteur propose de rattacher à la scène le F. 714 (v. aussi *supr.*, p. 513, n. 2; Welcker y a vu bien à tort, p. 421, un reste du premier récit de Télèphe) et le F. 715, réflexion du chœur admirant l'habileté de Télèphe.

2. Télèphe, non seulement avait lutté contre Achille dans la bataille du Caïque, mais il avait blessé Patrocle (v. C. ROBERT, *Arch. Jahrb.*, 1887, p. 258). On rapporte généralement à cette scène les F. 716-720, mais avec pas mal de variantes dans le détail des attributions. Par exemple, Welcker propose (p. 488-89) : F. 716, 718, d'Agamemnon ou d'Ulysse à Achille ; F. 717, 719, 720, réplique d'Achille. Selon WECKLEIN (I, p. 221-22), on aurait eu la disposition suivante : F. 716, de Télèphe à Achille ; F. 717, d'Achille à Agamemnon ; F. 718, d'Agamemnon ou de Télèphe à Achille. Ce dernier, alors, se retirait, excédé, en prononçant le F. inc. f. 918 (= *Ar., Ach.*, 659). Puis, il y aurait eu une nouvelle scène où Ménélas, survenant et prenant le parti d'Achille, discutait avec Agamemnon. Ménélas eût prononcé les F. 719, 720 et peut-être 721, à moins que ce dernier n'eût appartenu à Achille dans la scène précédente. Agamemnon, plein d'irritation contre son frère, aurait répliqué par les F. 722 et 723. Mais, sur ces fragments, v. *supr.*, p. 514, n. 4. De plus, on ne comprend pas sous quel prétexte Achille serait ensuite revenu sur le théâtre pour la réconciliation finale. La répartition la plus juste nous semble être celle de PILLING (p. 59) : F. 718, d'Ulysse à Achille ; F. 717, 719, 720, réplique d'Achille (cf. *supr.*, Welcker) ; F. 721, d'Achille à Agamemnon. Quant au F. 716, c'était une prière de Télèphe à Achille (cf. *supr.*, Wecklein). A cette prière de Télèphe, Horace fait allusion *Ep.*, 17, 8-10. WILAMOWITZ (*Berl. Kl.*, p. 70) veut aussi rattacher à cette scène le F. inc. f. 885.

3. *HYG.*, f. 101. Cf. WECKLEIN, I, p. 221 et PILLING, p. 59.

4. *HYG.*, f. 101 « *Non te dicit Apollo, inquit, sed auctorem vulneris hastam nominat* ». Cf. WELCKER (p. 490), d'après qui c'est à Ulysse qu'il faudrait attribuer le F. 724. Mais ce vers, semble-t-il, convient mieux au messager qui venait raconter la guérison (WILAMOWITZ, *o. c.*, p. 70). Sur ce mode de guérison, antique procédé de magie sympathique v. FRAZER, *Apollodore*, II, p. 188 sq., n. 1. Grâce à Ulysse, dit Welcker, il n'était pas, besoin d'un *deus ex machina* (cf. O. JAHN, *o. c.*, p. 32; HARTUNG, p. 210). Cependant WECKLEIN (I p. 223), se souvenant d'une théorie de Geel (*id.*, p. 200-201) déclare qu'il reste douteux si l'éclaircissement de l'oracle et la pacification subséquente étaient procurés par Ulysse, comme chez Hygin, ou par une divinité. — Sur la guérison de Télèphe dans la frise de Pergame et le tableau de Parrhasios, v. *supr.*, p. 33, et p. 503, n. 4. Le même sujet est figuré, sans aucun doute d'après un beau modèle grec, sur un miroir étrusque du Musée de Berlin (GERHARD, *Etr. Spiegel*, II, 229). V. encore l'urne de Volterra (REINACH, *Rép. Reliefs*, III, p. 467).

5. Sans doute avait-il été fait allusion à cet oracle dès le début du drame (v. *supr.*, p. 514, n. 4). WELCKER (p. 489), incline à attribuer à Calchas l'interprétation de cet oracle WECKLEIN (I, p. 220) juge probable qu'Ulysse, toujours perspicace, avait été le premier à pressentir en Télèphe le personnage obscurément désigné par les dieux.

difficile de préciser si la guérison du héros était subordonnée à sa promesse de s'associer à la nouvelle entreprise ¹, et si cette participation consistait en un commandement effectif ou, comme il est plus probable, en renseignements et en conseils sur la route à suivre et les moyens de triompher ².

1. C'est ce que pensent WELCKER, p. 490 et PILLING, p. 59. Hartung, par contre (p. 209), place d'abord la guérison de Télèphe comme dans HYGIN, *f.* 101. On peut attribuer à Télèphe, après sa guérison, le F. 701 (HARTUNG, p. 210 et PILLING, p. 59). D'autres le rattachent au prologue (WAGNER, p. 788).

2. HYG., *f.* 101.

CONCLUSION

CHAPITRE PREMIER

LES PEINTURES DE VASES ET LES POÈTES SECONDAIRES

Nous avons achevé de parcourir le cycle des tragédies avec lesquelles bon nombre de vases peints semblent offrir quelque rapport. En général, une assez grande liberté préside à ces illustrations dont certaines nous ont paru témoigner d'un mélange plus ou moins conscient des sources dramatiques ¹. Comme, d'autre part, il est toujours difficile de fixer le détail des œuvres perdues, il nous a fallu renoncer, dans certains cas, à déterminer exactement la tragédie inspiratrice ². Toutefois, le plus souvent, le caractère des représentations n'est pas si fantaisiste ou si vague et les données sur les drames disparus ne sont pas si imprécises que l'on soit incapable de relever, entre les œuvres artistiques et les œuvres littéraires, des particularités concordantes ou divergentes. Ainsi, nous avons vu que l'on ne saurait faire dériver que de l'*Iphigénie en Tauride* les scènes de reconnaissance entre Oreste et Iphigénie ³, tandis qu'il était insoutenable, par exemple, de rapporter à l'*Antigone* d'Euripide d'autres peintures qui dénotent manifestement le souvenir d'un poète moins connu ⁴. Il s'en faut de beaucoup, en effet, que le théâtre grec ait été limité aux productions des trois principaux tragiques ⁵ dont les émules n'ont manqué ni de talent ni de mérite, ⁶ et il est évident que d'autres œuvres que les leurs ont pu, à l'occasion, exercer de l'influence sur les arts.

Les monuments précités relatifs à *Antigone* n'en sont pas les seuls exemples. Ainsi, considérons trois peintures de vases ⁷ qui offrent, de

1. V. par ex. *supr.*, p. 92.

2. *Id.*, p. 131, 180.

3. *Id.*, p. 379 sq.

4. *Id.*, p. 274 sq.; cf. p. 492-93.

5. V. M. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 361, et CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturgesch.*, p. 396. Nous connaissons le nom de 141 poètes tragiques et 386 titres de drames.

6. Ribbeck fait observer avec raison (*Röm. Trag.*, p. 4) qu'Aristote, exposant les règles de la tragédie, prend aussi bien ses exemples dans les œuvres d'Agathon, de Théodecte, d'Asydamas, de Dicaïogénès ou de Polyeïdos que dans celles de Sophocle et d'Euripide.

7. A) Amphore de Ruvo, de la collect. Jatta, à Ruvo (*Arch. Zeit.*, III, 1845, pl. XXVIII = REINACH, *Rép.*, I, 467, 3). Cette peinture a parfois été rattachée à tort à l'*Antigone* de Sophocle; v. *supr.*, p. 141. — B) Amphore de l'Ermitage, provenant également de Ruvo (*Mon. d. Inst.*, VI-VII, pl. 71, 2 = REINACH, *Rép.*, I, 161, 4. — C) Cratère trouvé à Conversano, près de Bari, autrefois chez Barone, à Naples, au-



Fig. 152.



Fig. 153.



Fig. 154.

l'avis de plusieurs critiques, deux moments successifs de la même action ¹ (fig. 152-54) : Un couple de suppliantes a trouvé asile sur un autel, et l'on voit, d'un côté, un roi barbu caractérisé par le sceptre, et, de l'autre, un éphèbe qui porte le pilos ou le pétase des voyageurs. Alors que, sur l'exemplaire A, ces deux personnages masculins se tiennent immobiles, face à face, sur B et sur C, ils se précipitent pour une action violente, soit en adversaires, soit en complices. Leur situation respective a été interprétée, en effet, de manière opposée ² et l'on a émis des conjectures diverses sur le sujet représenté. Quelques auteurs ³ ont voulu voir dans ces peintures, l'illustration d'un dithyrambe d'Ion de Chios qui racontait comment Antigone et Ismène furent brûlées à Thèbes dans le temple d'Héra, par Laodamas, le fils d'Étéocle ⁴. Mais une telle explication soulève de nombreuses difficultés ⁵, et M. Hauser a cherché à démontrer que ces images évoquaient plutôt, d'après un drame inconnu, le destin de ces deux vierges locriennes qui étaient envoyées chaque année, en expiation du crime d'Ajx, au temple de l'Athèna d'Ilion ; dès qu'elles abordaient au rivage troyen, ces jeunes filles pouvaient être pourchassées par tous les habitants, et chacun avait le droit et même le devoir de les tuer jusqu'au moment où elles trouvaient asile dans le sanctuaire de la déesse dont elles devenaient alors les servantes ⁶. Si cette théorie est elle-même sujette à caution ⁷, elle contient cependant une idée qui paraît juste, celle d'une relation entre ces peintures et le théâtre dont le roi porte, au moins sur A, le costume traditionnel. Cette idée a été reprise par C. Robert qui l'a développée avec son ingéniosité coutumière ⁸ : il suppose que, dans la tragédie source, le tyran maître du pays voulait

jourd'hui disparu (on trouvera des reproductions de ce vase dans les études particulières mentionnées ci-dessous : HAUSER, f. 109, MACCHIORO, pl. 7, C. ROBERT, f. 282).

1. Dans l'ordre A — B C d'après tous les auteurs, sauf Hauser qui adopte l'ordre B C — A.

2. Tous deux ennemis des suppliantes (Hauser) ; l'éphèbe défenseur des jeunes filles (Macchioro et C. Robert)

3. E. LOEWY, *Eranos Vindobon.*, (1893) p. 269 sq. (cf. Rizzo, *Riv. di Filolog.*, XXX, 1902, p. 502) et, avec quelques additions et variantes, MACCHIORO, *Neapolis*, II, 1914, p. 254 sq.

4. V. l'argument de Saloustios à l'*Antigone* de Sophocle, et BERGK, *Poet. Lyr.*, II⁴, p. 255, fr. 12. Sur cette légende, v. C. ROBERT, *Oidipus*, I, p. 362 sq.

5. V. Hauser (cf. note suivante) et C. ROBERT, *Arch. Hermen.*, p. 375. Ces images, en particulier, ne contiennent pas la moindre allusion à une mort par le feu. On devrait, pour les accorder avec le texte de Saloustios, remplacer, dans ce dernier, *καταπρησθῆναι* par *καταχρησθῆναι*. Ou bien faudrait-il croire qu'elles représentent un premier moment de l'action, avant qu'on ait eu recours au bûcher ? Mais l'artiste devait choisir semblable-t-il, le moment le plus significatif de l'épisode.

6. V. HAUSER, *Wien. Jahresh.*, XV, 1912, p. 168 sq., d'après l'inscription étudiée par A. WILHELM, *Wien. Jahresh.*, XIV, 1911, p. 163. Cette inscription date du milieu du III^e siècle, et l'on sait que ce cruel usage était encore en vigueur au début de l'ère chrétienne.

7. V. les observations de C. ROBERT (*o. c.*, p. 374), de MACCHIORO (*o. c.*, p. 255 sq.), encore que les critiques de ce dernier ne soient pas toutes également fondées.

8. *O. c.*, p. 376 sq.

contraindre une des deux femmes à s'unir à lui, comme faisait Polydectès avec Danaé ou Théoclyménos à l'égard d'Hélène ; sur ces entre-faites arrivait de l'étranger le sauveur qui était le fils d'une des malheureuses ou le frère de toutes deux. Une discussion entre les deux hommes (A) dégénérerait bientôt en dispute (B C) ; le roi tirait son glaive, son adversaire l'imitait, et un combat aurait eu lieu dans le temple même sans l'intervention de la prêtresse (B) ¹. Cette explication offre le double avantage de laisser à l'éphèbe le rôle de défenseur des jeunes filles qui semble ressortir d'une des images ², et de supprimer ce qu'il y a de choquant, du point de vue des idées antiques, dans un attentat à main armée contre des suppliantes réfugiées sur un autel ³.

Cependant, tout cela reste entièrement hypothétique, et mieux vaut renoncer à préciser le sujet du drame d'où peuvent dériver ces représentations énigmatiques ⁴.

Le beau cratère d'Asstéas, conservé au Musée de Madrid ⁵ (fig. 155), pose lui aussi un problème délicat. Plusieurs détails de la peinture semblent bien dénoter une relation avec le théâtre ⁶, et le sujet ne saurait faire le moindre doute : c'est Héraclès qui, saisi de folie, va tuer son petit enfant ; à droite, Mégara s'enfuit avec un geste de terreur et

1. Partant de l'idée que les décorateurs ont pu, aussi, réunir dans le même ensemble la matière de scènes distinctes, C. Robert propose encore (*o. c.*, p. 377) l'agencement suivant : le roi, après avoir vainement adjuré les femmes d'abandonner leur asile, se retirait en les menaçant de les faire brûler. Le jeune homme survenait pendant son absence et ménageait, avant son retour, la fuite des suppliantes. C'est sous le coup de la fureur provoquée par leur disparition que le roi, ensuite, injurait le sauveur et allait engager le combat. Peut-être une divinité intervenait-elle afin d'apaiser le conflit.

2. Exemplaire B.

3. La légende n'offre guère que le cas de Priam tué sur l'autel des dieux par Néoptolème, et encore le trait fut-il assez vite adouci. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 375. Comme la tragédie en offre plusieurs exemples (V. *Andromaque*, *Héraclès Mainoménos*, *Alcmène*), le moyen généralement employé, en de telles conjonctures, pour en finir avec un suppliant, était de disposer un bûcher autour de l'autel et de laisser la flamme accomplir son œuvre. C'est ainsi que les choses devaient se passer pour Antigone et Ismène, dans la légende dont s'était inspiré Ion de Chios (V. C. ROBERT, *Oidipus*, I, p. 363).

4. On pourrait se demander, d'ailleurs, s'il existe entre les trois images étudiées un rapport de sujet aussi étroit que l'admettent les critiques. L'exemplaire A pourrait présenter un souvenir très libre de la dernière scène d'*Œdipe à Colone*, lorsque Antigone et Ismène, privées de leur père, déplorent leur abandon et supplient Thésée d'assurer leur retour à Thèbes (*Œ. C.*, 1670 sq.) Dans ce cas, le jeune homme serait peut-être Polynice qui figure, on s'en souvient, dans une scène antérieure du drame. Je me suis aussi posé la question de savoir si la triste situation des jeunes filles et les inquiétudes exprimées à la fin du drame ne devraient pas orienter nos recherches dans un autre sens. « Infortunée ! — dit Ismène à Antigone — quel destin nous attend donc l'une et l'autre, chère sœur, maintenant que nous avons ainsi perdu notre père ? » (V. 1715 sq.) Ces vers de Sophocle n'étaient-ils pas de nature à éveiller de la résonance dans l'esprit d'un de ses successeurs, et n'étaient-ils pas tout indiqués pour que s'y greffât quelque drame sur le destin ultérieur des jeunes filles ? Il va sans dire que, dans ce cas, le poète eût présenté une histoire toute différente de celle de l'*Antigone* de Sophocle ; il aurait procédé dans le même esprit qu'Ion de Chios.

5. Vase trouvé à Paestum ; v. LEROUX, *Vases grecs et italo-grecs du Mus. arch. de Madrid*, n° 369, p. 203 sq. pl. XLV. Cf. *Mon. d. Inst.*, VIII, 10 = REINACH, *Rép.*, I, 168, 1 ; RAYET-COLLIGNON, *Céram. Grecque*, f. 113 = notre fig. 155 ; *Griech Vasenmal.*, III, f. 29.

6. Bien que Graef l'ait contesté (*Hermes*, XXXVI, 1901. p. 81 sq.). V. *infr.*, p. 526, n. 6.

de désespoir, et l'on voit à mi-corps, à l'arrière plan, entre les colonnes d'une galerie, Mania, personnification du délire, Iolaos le compagnon du héros et, enfin, sa mère Alcmène ¹.

La première source à laquelle on pense est l'*Héraclès Mainoménos* d'Euripide ², mais les différences sont tellement grandes, de l'œuvre littéraire à l'œuvre artistique, et il faudrait alors attribuer à la fantaisie du décorateur une part si extraordinaire, qu'on est en droit de suspecter une explication de ce genre ³. Les deux œuvres n'offrent, en effet, une véritable ressemblance qu'entre les personnages de Lyssa



Fig. 155.

et de Mania ⁴; quant au reste, on ne comprendrait guère pour quel motif Iolaos aurait été substitué à Thésée et Alcmène à Amphitryon ⁵. Remarquons en outre que, dans Euripide, Héraclès tue son épouse avec ses trois enfants en employant sa massue et ses flèches, au lieu qu'ici il va jeter son fils dans les flammes, et que rien ne permet d'affirmer, d'ailleurs, que Mégara ne doive pas échapper à la mort. Les flammes où

1. Le nom de tous les personnages est inscrit, et l'artiste a signé son œuvre.

2. On pourrait, d'ailleurs, reconnaître l'influence de cette pièce sur les groupes des amphores à représentations infernales, où l'on voit Mégara auprès de ses deux fils qui portent encore parfois les marques des blessures faites par Héraclès (v. REINACH, *Rép.*, I, 108, 167, 258, 4; cf. WILAMOWITZ, *Herakles*¹, I, p. 324; FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenm.*, I, p. 50).

3. V. VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 143 sq. Ducati semble pourtant encore favorable à cette thèse : « La ispirazione è data da una tragedia, dall' *Eracle Furto* di Euripide, ma con nuovi particolari » (*Storia d. Ceram. Greca*, II, p. 444).

4. Si les noms diffèrent, les deux personnifications sont d'essence identique.

5. Dans Euripide, Alcmène, conçue comme morte, est simplement citée au cours du drame.

va périr l'enfant sont alimentées par le mobilier de la demeure, et c'est vraisemblablement ce détail, qui peut paraître assez plaisant, qui a induit M. Bieber à reconnaître dans la peinture de Madrid le souvenir d'une hilaro-tragédie de Rhinton.¹ Mais l'ensemble de l'image n'a pas un caractère de parodie², et l'on s'expliquerait très bien qu'un dramaturge postérieur à Euripide eût essayé de renouveler son sujet en y accommodant l'ancienne légende selon laquelle Héraclès faisait périr ses enfants par le feu³. Croirons-nous qu'il avait innové encore en remplaçant le rôle d'Amphitryon par celui d'Alcmène, et en supprimant l'intervention de Thésée qu'Euripide avait imaginée dans un dessein patriotique⁴, et dont l'intérêt avait pu être jugé, par la suite, trop spécifiquement athénien ? N'oublions pas enfin que, selon quelques auteurs qui s'écartent de la tradition euripidéenne, Héraclès, après le meurtre de ses enfants, avait abandonné Mégara à son ami Iolaos⁵; n'est-il pas probable que ces mythographes ont emprunté cette variante à une tragédie perdue⁶ où il faut aussi chercher la raison de l'apparition de Iolaos sur le vase peint de Madrid ?

On a également rattaché la belle amphore de Naples connue sous le nom de *Vase des Perses*⁷ (pl. IX) à un remaniement, fait au IV^e siècle, d'une tragédie où le vieux poète Phrynichos avait exalté, avant Eschyle, le triomphe de la Grèce sur l'Asie⁸. La peinture nous montre Darius

1. *Denkm. zum Theaterwesen*, p. 108.

2. Je ne puis me ranger à l'avis contraire exprimé par BIEBER, *l. c.*

3. PHÉRÉCYDE, fr. 30. Sur l'ancienneté et le caractère initial de cette légende, v.

C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 628.

4. V. PARMENTIER, *Euripide*, III, p. 8-9.

5. DIOD., IV, 31, 1 ; APD., *Bibl.*, II, VI, 1 (il est curieux d'observer qu'Apollodore dans un autre passage, II, IV, 12, mentionne justement la mort des enfants d'Héraclès par le feu) ; PLUT., *Amat.*, IX, 754 d ; PAUS., X, 29, 7.

6. Nous nous écartons sur ce point de l'opinion de C. ROBERT (*o. c.*, p. 619) qui ne croit pas (*o. c.*, p. 628, n. 1) que le cratère d'Asstéas doive être rattaché à une tragédie. Il s'inspire à cet égard de la thèse développée par GRAEF (*o. c.*, p. 85), mais les arguments de ce dernier sont loin d'être péremptoires. On ne voit pas pourquoi un dramaturge soucieux d'innover n'aurait pas emprunté certains éléments légendaires antérieurs à Euripide. Graef déclare aussi (p. 86) qu'entre l'apparition de l'*Héraclès Mainoménos* et le moment où peignait Asstéas il ne s'était pas écoulé un temps suffisant pour qu'un dramaturge eût pu avoir l'idée de reprendre le sujet. Mais si quelques savants placent l'*ἄστυς* d'Asstéas au début du IV^e siècle, il s'en faut qu'une date aussi ancienne soit acceptée par tous les critiques (v. *infra*, p. 536 et n. 11, et Appendice IX, *ad l.*). Entre l'époque où florissait le plus probablement Asstéas et celle où fut représenté l'*Héraclès Mainoménos* d'Euripide (de 424 à 420), c'est-à-dire pendant près de trois quarts de siècle, serait-il surprenant qu'un poète ait eu la fantaisie de reprendre le sujet de la Folie d'Héraclès en y introduisant certains éléments nouveaux ?

7. HEYDEMANN, *Vasensamml.*, n° 3253. V. *Mon. d. Inst.*, IX, pl. 50-52 = REINACH, *Rép.*, I, p. 194 ; cf. *Griech. Vasenmal.*, pl. LXXXVIII (= notre pl. IX) et Sér. II, f. 40.

8. On ne peut accepter, pour ce vase, les précisions historiques de E. CURTIUS (*Arch. Zeit.*, XV, 1857, p. 109 sq.) : conseil de guerre qui précéda la seconde expédition de Darius ; le personnage debout derrière le grand roi serait Mardonius, le chef malheureux de la première expédition, et l'orateur son rival Artaphernes, assisté de l'Athénien Hippias. D'autre part, malgré quelques ressemblances de détail (les personnifications de la Grèce et de l'Asie et le songe d'Atossa, v. 181 sq ; les conseillers groupés autour de Darius et le chœur des *Fidèles*, v. surtout v. 140 sq ; la représentation d'*Ἀπάτα* dont il est



LES PERSES
D'après la Griechische Vasenmalerei.

en train de délibérer sur le projet d'expédition. Le personnage placé devant lui cherche à le détourner d'une entreprise bien dangereuse malgré toutes les ressources dont le monarque dispose, car *Hellas*, nous le voyons, a pour elle la faveur des dieux. Mais cette sage intervention restera vaine, et *Asia*, qui est séduite par Apatè, va se laisser entraîner à sa perte.

Une grande amphore, découverte en 1899 aux environs de Bari¹, constitue peut-être, avec les représentations de l'histoire d'Antigone étudiées dans un des chapitres précédents, l'exemple le plus curieux de l'action sur la peinture céramique d'un drame postérieur aux grands modèles, si l'on est fondé à rattacher, avec C. Robert², la scène qui

question au v. 93 d'Eschyle; le paiement du tribut auquel il est fait allusion aux v. 586 sq.), on ne saurait voir dans cette peinture, avec MINERVINI (*Bull. Arch. Nap.*, II, 1854, N° 43, p. 132, N° 48, p. 169 sq.; V, 1857, p. 46 sq.; VI, 1858, p. 83 sq.), une illustration des *Perses* d'Eschyle: il est impossible de faire du personnage debout devant le prince le messager qui, dans le drame, apporte la nouvelle du désastre, et l'on ne comprendrait pas du tout la présence de Darius trônant, spectre en main, là où on ne s'attendrait qu'à voir apparaître son ombre. La même objection vaut, semble-t-il, contre une autre théorie développée par O. JAHN (*Arch. Zeit.*, XVIII, 1869, p. 41 sq.) selon qui nous aurions ici un souvenir des *Phéniciennes* de Phrynichos représentées en 476, drame au début duquel un eunuque venait annoncer la défaite de Xerxès et disposait des sièges pour les conseillers du grand roi (V. à ce sujet, Mazon, *Eschyle*, I, p. 56 et n. 4). C'est FURTWAENGLER (*Griech. Vasenmal.*, II, p. 142 sq.) qui a reconnu comme source première de ce monument figuré les *Perses* de Phrynichos qui avaient sans doute pour sujet la première invasion des Perses sous le règne de Darius, comme les *Phéniciennes* du même poète avaient pour sujet la deuxième invasion des Perses sous les ordres de Xerxès. Furtwängler estime que les victoires d'Alexandre en Asie avaient dû remettre à l'ordre du jour les grands souvenirs des guerres médiques, et qu'un poète avait alors repris et remanié le vieux drame de Phrynichos. Le peintre apulien se serait inspiré de cette œuvre. Trois autres vases d'Apulie, de la même époque et sans doute, aussi, du même atelier que le précédent (V. *Griech. Vasenmal.*, II f. 49, 50, 51) démontreraient encore l'exaltation du sentiment hellénique à la suite des victoires d'Alexandre; ils représentent d'ailleurs, selon Furtwängler, non pas les guerres persiques (comme le disent KOPP, *Arch. Anz.*, 1892, p. 127 sq., NIESTROJ, *Observ. arch. ad Æsch. fab. pertinentes*, p. 12 et C. ROBERT, *Marathonsschl.*, p. 35 sq.), mais, selon la doctrine de HEYDEMANN (*VIII^e Hall. Winck.-Progr.*, 1883, reprise par PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, § 828, 833, 836), la rencontre décisive entre Alexandre et Darius Codoman à Gaugamela ou, plus probablement, à Issos, rencontre qui fait aussi l'objet d'une magnifique mosaïque de Pompéi, au Musée de Naples (PFUHL, *o. c.*, f. 648). Selon PFUHL (§ 828), cette mosaïque est probablement une copie d'un tableau de Philoxène d'Erétie qui aurait aussi exercé une influence sur les trois batailles des vases apuliens mentionnés ci-dessus. Nous devons ajouter pourtant que, tout récemment encore, Ducati a combattu pour des raisons chronologiques la théorie de Furtwängler et Heydemann (*v. Storia d. Ceram. Greca*, II, p. 456). Il considère que l'amphore des Perses et les vases apuliens à motif de bataille entre Grecs et Barbares ne doivent pas être postérieurs à 350, et ne peuvent, en conséquence, être reliés d'une manière quelconque aux exploits d'Alexandre en Asie. La représentation de Perses sur les vases italiotes du iv^e siècle serait un phénomène parallèle à celui qui se manifeste dans la céramique attique de la même époque, et dériverait simplement des fréquents rapports qui, dès avant Alexandre, s'étaient établis entre le monde hellénique et le monde oriental. Soutenable en ce qui concerne le vase des Perses, la thèse de Ducati a le défaut de négliger le rapport signalé par Pfuhl entre les autres vases apuliens et la mosaïque de Pompéi dont le sujet ne peut faire le moindre doute.

1. Actuellement au Musée de Boston. V. PATON, *Amer. Journ. of Archaeol.*, XII, 1908, pl. XIX (= notre fig. 156), f. 1 et 2; = C. ROBERT, *Arch. Hermen.*, f. 213, 214; BUSCHOR, *Griech. Vasenmal.*, f. 160.

2. *O. c.*, p. 278 sq.



Fig. 156.

décore ce vase à l'*Achille Thersitoctone* du poète Chérémon qui vivait dans la première moitié du iv^e siècle ¹.

Le centre de la composition (fig. 156) est marqué par une de ces légères constructions si fréquentes sur les vases de l'Italie méridionale, et que des pièces d'armure et des roues de char suspendues caractérisent ici comme une tente guerrière. Elle est occupée par deux personnages ², Phoinix debout, appuyé sur son bâton, et soutenant sa tête avec sa main dans une attitude pleine de tristesse, et Achille qui, assis sur sa couche, regarde la scène qui se déroule à sa gauche. Là, Diomède armé de la lance et qui tire son glaive du fourreau, a voulu bondir vers Achille, mais il est retenu par Ménélas auprès duquel est figuré un jeune guerrier étolien ³. Ce comparse, placé un peu plus bas que le groupe de Ménélas et de Diomède, forme un trait d'union entre la zone centrale et la zone inférieure où nous voyons d'abord un satellite de Ménélas, Laodamas ou Hippodamas ⁴. Prêt à partir à vive allure, il ne peut, semble-t-il, détacher son regard du terrible spectacle qui lui arrache un geste d'effroi : parmi divers objets renversés au cours d'une action violente et tumultueuse, Thersite est là, gisant, la tête séparée du tronc, et l'on aperçoit à gauche, devant un bassin lustral brisé, Automédon, le cocher et l'ami d'Achille qui, revêtu de son équipement de guerre, monte la garde près du cadavre, sans doute pour empêcher qu'on ne l'enlève. Au dessus, et correspondant au groupe de Diomède et de Ménélas, Agamemnon s'approche de la tente d'Achille ; d'une main il tient son sceptre, et, de l'autre, il fait un geste qui accompagne évidemment des paroles de conciliation. Derrière lui on remarque Phorbas, son satellite, qui est placé un peu en-dessous, au même niveau que l'Etolien.

G. Robert a interprété d'une manière très satisfaisante le sujet de cette scène ⁵ : Achille a tranché la tête de Thersite, et a donné l'ordre à Automédon de veiller qu'on ne touche pas au cadavre. Encore plein d'irritation, il s'est retiré sous sa tente dans la seule compagnie de Phoinix que le drame qui vient de se dérouler attriste et inquiète non sans raison. En effet, Diomède se précipite pour venger son parent ⁶,

1. V. WELCKER, *Griech. Trag.*, III, p. 1086 ; WAGNER, *Poet. tragic. Graec. fragm.*, p. 124 sq. ; NAUCK, p. 782.

2. Les noms de tous les personnages sont inscrits.

3. Satellite de Diomède, selon C. ROBERT (*o. c.*, p. 279). Cf. PATON, *a. c.*, p. 410.

4. C'est la restitution de C. Robert ; PATON (*a. c.*, p. 411) lisait ΔΜΩΣ.

5. *O. c.*, p. 279 sq. Son interprétation nous paraît beaucoup plus satisfaisante que celle de Paton qui écarte la possibilité d'une influence de l'*Achille Thersitoctone* ; d'après lui, Thersite aurait été tué par Achille tandis qu'il déroba le trésor de quelque divinité ; Automédon veillerait sur ce trésor encore épars et non sur le cadavre. L'histoire serait un doublet de celle que raconte ISTROS (Fr. 33, Müller, ex Harpocrat., s. ν. Φαρμακός) du meurtre du Pharmakos par Achille pour avoir essayé de voler des phiales appartenant à Apollon (PATON, *a. c.*, p. 414-416).

6. Thersite est fils d'Agrios, frère d'Oineus, le grand-père de Diomède ; v. QUINTUS DE SMYRNE, I, 767 sq.

et un conflit fatal serait à craindre sans l'intervention d'Agamemnon et de Ménélas.

La fin de Thersite était narrée dans l'*Ethiopide* ¹. Achille le tuait ² parce que Thersite lui reprochait avec sarcasmes d'avoir eu de l'amour pour Penthésilée, la reine Amazone que le héros avait vaincue et immolée ³. La violence d'Achille provoquait une grave dissension parmi les Grecs mais, finalement, tout s'apaisait grâce au départ d'Achille pour Lesbos où il sacrifiait à Apollon, à Artémis et à Létô, et où il était purifié par Ulysse. Quintus de Smyrne, reprenant cette histoire, s'accorde avec la peinture du Musée de Boston en témoignant du désir qu'eut Diomède de venger Thersite, et en nous disant qu'un combat ne fut empêché que par l'entremise des chefs achéens ⁴.

Chérémon avait repris l'épisode de l'*Ethiopide* dans son *Achille Thersitoctone* ⁵, et c'est de lui que s'inspirerait, selon C. Robert, notre peintre tarentin. L'un des deux fragments conservés de la tragédie convient parfaitement à l'attitude que le décorateur a prêtée à Diomède : « Je n'agis pas en agresseur, je ne fais que tirer vengeance » ⁶, répondait évidemment Diomède aux représentations de Ménélas. C. Robert fait observer avec raison ⁷ que l'amphore de Boston constitue un argument contre la tendance de quelques critiques ⁸ à regarder l'*Achille Thersitoctone* comme un drame satyrique, et peut-être est-il permis d'en dégager encore, à la suite de l'auteur ⁹, un supplément d'information sur cette œuvre si peu connue. Sans doute, la peinture offre-t-elle un certain nombre de figures complétives ¹⁰, et l'on doit croire que les seuls personnages empruntés au drame sont Achille, Thersite, Diomède et les deux Atrides. Il est douteux, en particulier, que Phoinix ait joué un rôle, car ce type de vieillard attristé qu'on retrouve auprès d'Achille sur une amphore un peu antérieure ¹¹, semble bien être, ici, une addition faite par l'artiste. Il est probable, au contraire, que le détail si spécial du guerrier montant la garde auprès du cadavre

1. KINKEL, *Ep. Graec. fragm.*, p. 33.

2. Proclus ne dit pas de quelle manière. Selon LYCOPHRON (*Alex.*, 1000 sq.), avec la lance ou l'épée (τράχη). D'après d'autres, Achille tue Thersite d'un soufflet ou d'un coup de poing (Scol. *Phil.*, 445; QUINT. SMYRN., I, 742 sq.; EUST., II., p. 208, 2). Peut-être ce trait avait-il été exploité, dès la seconde moitié du v^e siècle par le poète comique Phérécratès (V. MILLER, *Mélanges de Litt. Grecque*, p. 401, cité par PATON, *o. c.*, p. 413, n. 5).

3. V. la coupe de Munich, *Griech. Vasenmal.*, pl. VI; PFUHL, *o. c.*, f. 501.

4. QUINT. SMYRN., I, 767 sq. C. Robert pense (*o. c.*, p. 282) qu'il remontait, sur ce point, à une source excellente, peut-être à une hypothèse de l'*Ethiopide* plus complète que celle qu'a utilisée Proclus.

5. V. *supr.*, p. 529, n. 1. C'est la même pièce que Suidas intitule *Thersite*.

6. CHÉRÉMON, F. 3 ap. NAUCK, p. 783.

7. *O. c.*, p. 283.

8. WAGNER et NAUCK, *l. c. V. infr.*, p. 532, n. 2.

9. *O. c.*, p. 283 sq.

10. Phoinix, Laodamas, Phorbas, l'Etolien. C. Robert compare l'amphore de Munich relative à *Médée*.

11. Nestor, dans la peinture relative aux *Phrygiens* d'Eschyle (v. *supr.*, pl. III).

appartenait à Chérémon. La peinture démontrerait aussi, d'après C. Robert, que, dans la tragédie, Achille avait tué Thersite avec son épée¹, et comme, d'autre part, le corps de la belle Amazone n'est pas représenté, il est vraisemblable que, dans le drame, Thersite n'outrageait pas son cadavre², mais qu'il se bornait, selon la version de l'*Ethiopide*, à railler Achille de son amour³. Enfin, les objets mêmes qui sont épars autour de Thersite permettent peut-être de préciser dans quelles circonstances il était châtié. Nous voyons en grand désordre un bassin⁴, un canthare, une cœnochoé, un plat à offrandes, une amphore, un trépied renversé, une vasque à eau lustrale brisée, autant d'objets semblant indiquer que la querelle avait eu lieu dans un sanctuaire, au moment d'un sacrifice, et que Thersite s'était montré non seulement injurieux envers Achille, mais encore impie envers les dieux⁵. Si Achille fait surveiller le corps de son ennemi, c'est évidemment dans l'intention de lui refuser la sépulture, ce qui nous donne à comprendre, aussi, le double motif de l'intervention de Diomède, et quelle concession d'Achille pouvait procurer un dénouement pacifique. Il paraît clair, d'ailleurs, que la tragédie ne s'achevait pas sur le départ du meurtrier pour Lesbos, et qu'Ulysse, absent de notre tableau, ne devait pas avoir chez Chérémon le rôle que lui attribuait l'épopée. La solution du drame doit beaucoup plutôt être recherchée dans les divinités qui occupent le registre supérieur : au dessus d'Agamemnon, Poiné est assise⁶, le glaive nu, dans l'appareil d'une Erinyes, et l'on pourrait croire que Chérémon faisait expier sa violence à Achille par un prompt trépas. Mais Poiné est plutôt la personnification du châtiment infligé à Thersite, et la présence d'Athèna, qui trône majestueusement, dans tout l'éclat de sa puissance, nous incline à croire qu'elle protégeait le héros du drame. Peut-être même apparaissait-elle ἀπὸ μηχανῆς, et calmait-elle le ressentiment de Diomède, à moins que ce rôle n'eût été réservé à Hermès que l'on voit en face d'elle, tenant d'une main son caducée, et de l'autre un long roseau où flotte une joyeuse banderole⁷.

Cette explication très séduisante de C. Robert nous semble corroborée par une inscription de Tégée d'où il résulte que l'*Achille Thersitoctone* avait joui d'une assez grande notoriété pour être encore représenté, au troisième siècle, à la fête des *Naia* de Dodone⁸. Peut-être

1. V. *supr.*, p. 530, n. 2.

2. Comme chez LYCOPHRON, l. c., où il lui arrachait un œil.

3. V. dans le scol. du *Philoctète*, v. 445, une imputation de Thersite particulièrement infamante.

4. Même détail sur l'amphore de *Médée*, de Munich.

5. C. ROBERT, *o.c.*, p. 285.

6. Comparer les deux *Ποινά* sur l'amphore d'Altamura (Musée de Naples) représentant des scènes infernales (*Mon. d. Inst.*, VIII, 9 = REINACH, *Rép.*, I, 167).

7. Pan, cette figure si chère aux céramistes d'Apulie (v. *Griech. Vasenmal.*, II, p. 160), est aussi représenté au registre supérieur.

8. V. PERDRIZET, *B. C. H.*, XXIV, 1900, p. 285 sq.

cette inscription prouve-t-elle aussi que l'acteur dont elle commémore le succès, et qui avait remporté, d'autre part, une victoire au pugilat, se complaisait à des rôles de bravoure qui convenaient à sa vigueur corporelle ¹. Il serait loisible d'en tirer des conséquences sur le caractère du rôle d'Achille et de la tragédie elle-même ², et de se demander, en manière de réserve unique à la restitution de C. Robert, si l'Achille de Chærémon n'assommait pas tout simplement son adversaire, comme il est dit chez certains auteurs ³, quitte ensuite à lui trancher la tête ainsi qu'on le voit sur l'amphore, ou même, si le peintre de vase n'aurait pas substitué sur ce point, à la version du poète tragique, un détail qu'il estimait plus susceptible d'expression décorative.

Le choix du sujet d'*Achille Thersitoctone* représente une de ces tentatives d'innovation, assez rares chez les tragiques du iv^e siècle ⁴ qui se sont bornés, dans la plupart des cas, à reprendre des thèmes déjà utilisés par leurs illustres devanciers en mettant surtout leur ingéniosité à varier le détail de l'intrigue, à ménager des situations inédites et à introduire des personnages imprévus ⁵; même au v^e siècle, les grands tragiques et leurs rivaux ont exploité bien souvent les mêmes données mythiques, et l'on a fait ce curieux décompte, d'après les *Fragmenta* de Nauck, que, sur un ensemble de 386 titres de drames, 56 sujets ont été traités par deux poètes, 16 par trois, 12 par quatre, 5 par cinq, 3 par six, 2 par sept, et qu'un enfin, le sujet d'Œdipe, a été abordé par douze poètes différents ⁶. On pourrait être tenté de tirer de là, au premier abord, lorsque la chronologie s'y prête, un argument contre la relation que nous avons établie entre certains de nos vases peints et telles des pièces des grands tragiques. N'avons-nous pas trop négligé, par exemple, l'*Alcmène* d'Ion de Chios ⁷, les *Bacchantes* de Xénoclès qui triompha d'Euripide en 415 ⁸, ou le *Téléphe* d'Agathon ⁹? Mais devions-nous, d'autre part, en considération de simples titres, faire bon marché de l'accord que nous pensions saisir entre les monuments figurés et les œuvres d'un Eschyle, d'un Sophocle ou d'un Euripide? Même après la belle floraison de l'épopée

1. V. HERZOG, *Ein Athlet als Schauspieler*, *Philol.*, LX, 1901, p. 440 sq.

2. Rappelons que WALKER (*Add. Scen.*, p. 22) a proposé de voir dans l'*Achille Thersitoctone* une tragédie de caractère mixte, constituant le dernier élément de la tétralogie.

3. V. *supr.*, p. 530, n. 2.

4. Rappelons, à ce même titre, le *Parthénopaios* d'Astydamas et, dans un genre différent, la *Fleur* d'Agathon (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 7).

5. V. M. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 379; CHRIST-SCHMID, *Griech. Litteraturgesch.*, p. 392 sq.; cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 4 sq.

6. CHRIST-SCHMID, *o. c.*, p. 396

7. *Id.*, p. 390.

8. *Id.*, p. 391.

9. *Id.*, p. 392, n. 4. Je ne parle pas de la *Rançon d'Hector* de Denys le Tyran, qui fut couronnée à Athènes peu avant l'année 367, et dont on a cru voir une illustration sur une peinture murale de Pompéi (v. CHRIST-SCHMID, *o. c.*, p. 394), car l'amphore de Ruvo qui représente ce sujet (v. *supr.*, p. 118 sq.) est, croit-on, de date sensiblement antérieure (v. *infr.*, p. 534, n. 1).

et du lyrisme, les créations de ces derniers poètes sont entrées, pour une part essentielle, dans la *conscience mythique* de la Grèce que reflètent, à leur manière, les vases peints. De deux choses l'une, nous semble-t-il : ou bien les tragiques mineurs ont développé des conceptions qui leur étaient propres, et, dans cette alternative, ils n'ont pu exercer qu'occasionnellement de l'influence sur les arts ; ou bien, et c'est la règle générale, ils ont tiré parti des mêmes thèmes que les grands tragiques et s'ils ont aidé, alors, au rayonnement de ces thèmes, s'ils ont contribué à les maintenir vivants dans les esprits, n'est-il pas juste, pourtant, de reconnaître une action capitale à ceux qui les avaient illustrés les premiers avec le plus d'éclat et dont les œuvres n'avaient pas cessé d'être reprises ¹ ? Nous verrons d'ailleurs ultérieurement que, dans bien des cas, les peintres céramistes ne semblent pas procéder directement des œuvres dramatiques, mais dépendre plutôt de modèles du grand art qui, de par leur date, ne pouvaient être en connexion qu'avec le théâtre de la belle époque ².

1. V. RIBBECK, *o. c.*, p. 2 sq. Cf. FRICKENHAUS *Die altgriech. Bühne*, p. 51. V., au point de vue de l'influence capitale et persistante d'un Euripide, les justes réflexions de C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, p. 134-35.

2. Vogel me paraît avoir beaucoup exagéré (*Scen. Eurip. Trag.*, p. 4) le nombre des tragédies post-euripidéennes susceptibles d'avoir exercé une influence sur la céramique italiote.

CHAPITRE II

PROVENANCE, CHRONOLOGIE ET CARACTÈRES PRINCIPAUX DES VASES PEINTS A SUJET DRAMATIQUE

Les vases peints que nous avons rassemblés dans notre étude se répartissent, du point de vue de leur lieu d'origine, en deux groupes très inégaux. A trois ou quatre exceptions près, celle notamment du cratère du Louvre relatif à la purification d'Oreste ¹, les vases de la seconde moitié du v^e siècle, de beaucoup les moins nombreux ², sont sortis des ateliers attiques, alors que les monuments postérieurs proviennent, en grande majorité, des fabriques de Grande Grèce qui, favorisées par le ralentissement considérable du trafic d'Athènes à la fin du v^e siècle, ont déployé, dès le début du quatrième, une remarquable activité.

Jusqu'à l'époque de ses désastres militaires, Athènes avait entretenu des relations intenses, non seulement avec l'Etrurie, mais encore avec l'Italie méridionale ³, où sa colonie de Thurii, fondée en 444, devint un

1. V. *supr.*, p. 97. L'origine italiote de ce vase n'est plus contestée aujourd'hui (v. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 149; G. LEROUX, *Vases grecs et italo-grecs du Musée arch. de Madrid*, p. 174; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 620 et 645). Selon DUCATI (*Storia d. Ceram. Greca*, II, p. 408-409) ce cratère a été fabriqué, vers 430, à Thurii ou à Héraclée, par un immigré attique. Macchioro a voulu y reconnaître un produit de la fabrique d'Armento, et le place entre les années 400-350 (*Arch. Jahrb.*, XXVII, 1912, p. 278 et 315-16); mais v. en particulier, là contre, TILLYARD, *The Hope Vases*, p. 9 et 16 — On a considéré encore comme des produits italiotes de la fin du v^e siècle l'amphore de Ruvo qui représente la rançon d'Hector (*supr.*, p. 118; v. DUCATI, *Wien. Jahresh.*, X, 1907, p. 252, n. 6), l'hydrie de Bari avec le suicide de Canacé (*supr.*, p. 235; v. FURTWAENGLER, *Meisterw.*, p. 149), et le cratère de la collection Cook illustrant le Cyclope d'Euripide (*supr.*, p. 42; FURTWAENGLER, *o. c.*, p. 150).

2. Outre les monuments cités n. 1, les principaux vases du v^e siècle sont, pour les thèmes d'Eschyle : le stamnos de Munich (*Phrygiens*), la péliké du British Museum (*Téléphe*), le cratère de Boston (*Toxotides*); v. *supr.*, p. 117, 127, 133; pour les thèmes de Sophocle : tous les vases qu'on a rattachés à *Nausicaa* et à *Thamyras*, l'hydrie du British Museum (*Andromède*), le vase de l'Ermitage (*Scyriens*), le vase de Naples (*Laconiennes*), et sans doute, aussi le fragment de Ruvo (*Laocoön*); v. *supr.*, p. 169 sq., 195 sq., 149, 189, 158, 160; pour les thèmes d'Euripide : le cratère d'*Andromède*, deux des vases relatifs à *Oinomaos*, la coupe des *Péliades*, v. *supr.*, p. 258, 456, 458, 478.

3. V. VOGEL, *Scen. Euripid. Trag.*, p. 8 sq., et 26; FURTWAENGLER, *Meisterw.*, p. 143 sq.; HUDDILSTON, *Greek Trag.*, p. 37 sq.; POTTIER, *Dict. d. Antiq.*, s. v. *Vasa*, p. 651. JARDÉ, *Form. du peuple grec*, p. 261 sq. Pour l'hellénisation de l'Italie méridionale, v. en particulier G. GIANNELLI, *Culti e Miti d. Magna Grecia* (1924). — La collection des vases peints du Louvre fait très bien ressortir, grâce au classement géographique des trouvailles, l'abondance des importations d'Athènes en Italie, au vi^e et au v^e siècles. La guerre du Péloponnèse et la défaite d'Athènes ont eu leur répercussion dans l'industrie céramique;

puissant foyer d'hellénisme, comme le devint également Héraclée établie en 433 par l'action concertée de Thurii et de Tarente¹. Cette dernière cité fut elle-même toute pénétrée par l'influence attique², qui se fit encore sentir sur d'autres villes de moindre importance telles, par exemple, que Ruvo³. Quelques savants⁴ ont désigné Ruvo comme le berceau de la céramique à représentations figurées⁵ particulière à la Grande Grèce, mais on a soutenu, aussi, qu'un rôle prépondérant devait être plutôt attribué, à cet égard, aux villes de Thurii et d'Héraclée⁶. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, il est incontestable que les produits attiques et les artisans athéniens immigrés ont exercé une action capitale dans la genèse de ce nouveau style très proche, d'abord, de ses modèles⁷, mais qui va prendre avec le temps, et selon les régions où il poussera ses racines, un caractère local bien marqué.

Commencée vers 450⁸ sous l'impulsion des maîtres attiques, la fabrication italiote, qui, d'après l'ensemble ultérieur de ses créations spécifiques, fait suite, chronologiquement, au style fleuri de Meidias⁹,

le détroit de Messine se ferme et, avec lui, l'accès facile de l'Etrurie. Les importations, dès lors, se font surtout par la côte adriatique et par le sud, mais les malheurs publics ont ralenti l'essor du commerce athénien, et, l'action prohibitive des nouvelles fabriques locales aidant, le large courant vers l'Italie ne sera jamais rétabli. Athènes trouvera d'autres débouchés du côté de la Cyrénaïque et, surtout, du Bosphore Cimmérien ; les rapports commerciaux avec Panticapée atteindront leur apogée sous le règne de Leucôn 1^{er} (389-49) grand ami des Athéniens (v. DUCATI, *Storia*, II, p. 420 sq., TYLLIARD, *Hope Vases*, p. 4-5). Sur les liens entre le trafic des denrées et les importations de céramique, v. E. POTTIER, *Douris*, p. 27 ; *Catal. des Vases antiques*, III, p. 608-612.

1. FURTWAENGLER, *l. c.*, DUCATI, *o. c.*, II, p. 406 ; TILLYARD, *o. c.*, p. 11.

2. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 38.

3. POTTIER, *Vasa*, p. 651 ; DUCATI, *l. c.*,

4. V. notamment, MACCHIORO (*Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 167 et 177) pour qui toutes les fabriques italiotes, celle de Saticula exceptée, tireraient origine de la fabrique de Ruvo. Ducati dit simplement (*l. c.*) que Ruvo fut un des premiers centres de fabrication locale.

5. Il y avait, antérieurement à cette céramique imitée de la Grèce, une antique production indigène à décor géométrique, puis animal et floral (v. DUCATI, *o. c.*, p. 405).

6. FURTWAENGLER, *o. c.*, p. 151, et surtout TILLYARD, *o. c.*, p. 11-13.

7. DUCATI, *o. c.*, II, p. 405 ; TILLYARD, *o. c.*, p. 11 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 620.

8. Il n'y a plus à tenir aucun compte des indications chronologiques de O. JAHN (*Einleitung z. Münch. Vasenkatal.*, p. 232) et de VOGEL (*o. c.*, p. 7 et 26) qui plaçaient le développement de la céramique italiote au temps des diadoques. Nous suivons en général dans cet historique les vues de POTTIER (*Vasa*, p. 651 sq.) DUCATI (*o. c.*, p. 404 sq.) et de TILLYARD (*o. c.*, p. 8 sq.) qui, d'ailleurs, reprennent en plusieurs points les idées développées dans les *Meisterwerke* (*l. c.*), et dans la *Griech. Vasenmalerei*, I, p. 47 sq. ; II, p. 139 sq. On trouve, dans Tillyard, l'examen critique du système développé par MACCHIORO (*Röm. Mitt.* XXVII, 1912, p. 163 sq.), et son chapitre *Late Attic and South Italian vases* (*Hope Vases*, Introd.) est l'exposé le plus récent et le plus clair de ces délicats problèmes. Tillyard réunit sous l'appellation de *Early South Italian Group* (440-400) les premiers vases peints fabriqués en Italie méridionale à l'imitation des Attiques. V. déjà FURTWAENGLER, *Meisterw.*, p. 149 sq. ; *Griech. Vasenmal.*, I, p. 300 sq. cf. PFUHL, *o. c.*, § 620 et 645.

9. Furtwängler, reconnaît (*Griech. Vasenmal.*, II, p. 139) dans les beaux vases apuliens (pl. 10, 88-90) des produits contemporains des vases de Kertch (pl. 40, 68-70) avec lesquels il les compare. TILLYARD (*o. c.*, p. 11 et 14) croit que les vases apuliens ont subi l'influence des vases de Kertch qui seraient donc légèrement antérieurs.

s'est développée, au cours du iv^e siècle, dans trois régions où elle a acquis des traits distinctifs, en Apulie, avec les centres de Ruvo, Bari, Canosa et Tarente, en Lucanie, avec Anzio, Armento ¹ et Pæstum, en Campanie, enfin, avec Abella, Saticula et Cumes ². Après une première période qui s'étend, approximativement, de 400 à 350 ³, et qui est caractérisée par des produits comme le vase du *Supplicié de Dircé* ⁴ et l'exemplaire de la villa Giulia qui représente l'histoire de Pélops ⁵, l'art apulien, le plus important de l'Italie méridionale, s'épanouit, entre 350 et 320, à peu près ⁶, dans la création d'amphores monumentales à plusieurs rangées de personnages. La céramique lucanienne, dont l'importance artistique est sensiblement moindre ⁷, a dû préluder à son développement vers la fin du v^e siècle ⁸. Un de ses rameaux est constitué par la fabrique de Pæstum qui a débuté croiton, entre 370 et 350, et qui arrive à son apogée aux environs de 310 ⁹. La plupart des critiques s'accordent à rattacher à Pæstum deux des trois décorateurs italiotes dont le nom est venu jusqu'à nous, Asstéas ¹⁰, qui florissait entre 350 et 320, et son disciple ou associé Python ¹¹, les auteurs des peintures de la *Folie d'Héraclès* et

1. Macchioro attribue une importance toute particulière à cette fabrique à laquelle il rattache un grand nombre de vases peints (*Arch. Jahrb.*, XXVII, 1912, p. 265-316). V. les réserves de TILLYARD, *o. c.*, p. 14-15.

2. Cette classification selon les trois grandes régions de l'Italie du Sud était déjà celle de Furtwängler, en 1885 (*Vasensamml. im Antiquarium*, II, p. 833 sq.), mais dans l'ordre Campanie, Lucanie, Apulie, ordre qui est encore celui de G. PATRONI, *La Ceramica ant. nell'Italia Merid.* (*Atti d. R. Accad. di Arch., Lett. e B. Arti di Napoli*, XIX, 1897-98, p. 37-181). Nous substituons ici la classification de Macchioro, de Ducati et de Tillyard qui est chronologiquement plus exacte (*Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 21-23; cf., déjà FURTWAENGLER, *Meisterw.*, p. 151), et qui semble plus conforme que l'ordre de G. LEROUX, *Vases grecs et italo-grecs* (Lucanie, Apulie, Campanie) à l'importance respective des diverses fabriques.

3. *Early Apulian group* (TILLYARD, *o. c.*, p. 12-13).

4. V. *supr.*, p. 305.

5. V. *supr.*, p. 450. Macchioro classe dans sa catégorie *Ruvo II*, qui correspond chronologiquement à l'*Early Apulian* de Tillyard (400-350), le vase relatif au meurtre de Néoptolème à Delphes (v. *supr.*, p. 253).

6. Pour la discussion de la date de ces grandes amphores v. FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 153-54, et DUCATI, *Storia*, II, p. 456. Comme d'autres du même type, deux des grandes amphores que nous avons étudiées (vase de *Médée* et vase des *Perses*) ont été trouvées à Canosa, et il se peut qu'elles aient été fabriquées et décorées dans cette ville dont STRABON (VI, 283) atteste la prospérité (v. DUCATI, *o. c.*, II, p. 453); la troisième (*Achille Thersitoclone*) provient des environs de Bari.

7. V., par exemple, la *Folie de Lycurgue*, p. 72, fig. 22.

8. TILLYARD, *o. c.*, p. 15.

9. *Id.*, p. 17.

10. C'est la thèse qui prévaut depuis l'étude de WINNEFELD, *Assteas* (*Bonner Studien*, 1890, p. 166 sq.). Il est vrai que LEROUX (*o. c.*, p. 171, 203, 205) POTIER (*Vasa*, p. 653) et DUCATI (*o. c.*, p. 446) reconnaissent plutôt des affinités entre Asstéas et le style campanien, ce qui s'expliquerait par la proximité de Pæstum et de la frontière de Campanie, et par ses communications plus directes avec le versant tyrrhénien qu'avec celui de la mer Ionienne. Mais v. TILLYARD, *o. c.*, p. 17-18. Cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 783.

11. On a placé Asstéas au début du iv^e siècle (v. GABRICI, *Ausonia*, V, 1910, p. 56, sq.; LEROUX, *o. c.*, p. 172 et 204; DUCATI, *o. c.*, II, p. 443). Nous suivons, en ce qui con-

d'*Alcmène sur le bûcher*¹. C'est en Campanie que la production semble avoir commencé en dernier lieu, vers le même temps qu'à Pæstum mais non, peut-être, sans quelque influence de cette dernière localité². Un des vases qui donnent l'idée la plus complète du style de la principale fabrique de Campanie, la fabrique de Cumes³, est l'amphore que nous avons examinée dans le chapitre consacré à Ixion⁴. La plupart des centres que nous venons d'énumérer ont eu une production extrêmement féconde qui s'est continuée partout⁵ jusque vers l'an 250⁶, et même, a-t-on pensé, dans bien des endroits, jusqu'à la fin du III^e siècle⁷.

La céramique de l'Italie méridionale se distingue d'abord de celle de l'Attique par sa destination qui semble avoir été funéraire⁸ ou décorative dans une proportion beaucoup plus grande, et par le fait que, sans renoncer aux motifs de la vie courante ni au répertoire mythologique traditionnel, elle a emprunté au théâtre, soit comique soit tragique, de nombreux thèmes d'inspiration⁹. Par ailleurs, si l'on peut établir entre les vases d'Apulie, de Lucanie, et de Campanie, des différences de technique et de style¹⁰, ils offrent pourtant, dans leur ensemble,

cerne Asstéas et Python, HAUSER, *Griech. Vasenmal.*, III, p. 60, TILLYARD, *o. c.*, p. 17, et C. HOPPIN, *Black-fig. Vases*, III, p. 435-36. Le troisième peintre italiote qui nous soit connu est l'Apulien (PFUHL, *o. c.*, § 783) Lasimos ou Dasimos, l'auteur de l'amphore d'*Hypsipyle*, au Louvre, qui provient sans doute de Canosa (v. DUCATI, *o. c.*, II, p. 453 ; C. HOPPIN, *o. c.*, p. 448 et *supr.*, p. 358).

1. Cf. *supr.*, p. 242 et 524. Un autre beau produit de la fabrique de Pæstum est le cratère de la collection Hope (TILLYARD, *o. c.*, pl. XXXVI-XXXVII) représentant Oreste à Delphes ; v. *supr.*, p. 100.

2. TILLYARD, *o. c.*, p. 18.

3. LEROUX, *o. c.*, p. 208 ; TILLYARD, *l. c.*

4. V. *supr.*, p. 393 et DUCATI, *o. c.*, II, p. 464.

5. Sauf à Bari, d'après MACCHIORO, *Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 188.

6. LEROUX, *o. c.*, p. 172.

7. VOGEL, *Scen. Eurip. Tragöd.*, p. 26-27 ; v. la tableau chronologique de MACCHIORO, *o. c.*, l. c. Cette céramique d'origine grecque disparaît devant la romanisation de plus en plus complète de l'Italie du Sud, et devant l'expansion de la céramique à reliefs imitant la vaisselle de métal (v. DUCATI, *o. c.*, II, p. 569-70). On sait qu'une importante fabrication de vases à reliefs se développa à Calès, en Campanie, à partir du III^e siècle ; v. PAGENSTECHE, *Arch. Jahrb.*, VIII^e *Ergänzungsh.*, p. 165 sq.

8. V. PATRONI (*o. c.*, p. 155 sq.) et F. VANACORE (*Atti d. R. Accad. di Archeol. Lett. e B. Arti di Napoli*, XXIV, 1906, p. 175) qui, d'ailleurs, ont beaucoup exagéré à cet égard. Patroni a développé la théorie que, non seulement la céramique italiote était presque toute de destination sépulcrale, mais que la plupart des scènes qui n'ont rien de représentations funèbres proprement dites comportent, cependant, un sens symbolique en connexion avec la mort et l'au delà. Il interprète ainsi les scènes érotiques (v. p. 165 sq.), les scènes mythologiques du cycle aphrodisiaque et dionysiaque (p. 171 sq., et même les scènes de tragédie (p. 177 sq.) Cette conception mystique de la céramique italiote qui a obtenu un certain succès (v. par exemple, P. L. CICERI, *Rend. Lincei*, 1913, p. 108 sq., et *Apulia*, IV, 1913, p. 885 sq.) a été vigoureusement combattue par MACCHIORO, *Intorno al contenuto oltremondano della ceramografia italiota (Neapolis*, I, 1, 1913, p. 30-47 ; cf. CHAPOT, *Rev. Synth. hist.*, 1913, p. 217). V. encore, au sujet des représentations funéraires dans la céramique italiote, la première partie du travail de C. WATZINGER, *Studien zur unterital. Vasenmalerei* (Diss. Bonn, 1899).

9. Pour les nombreuses scènes de *phyliaques* sur les vases apuliens, v. *supr.*, p. 47 sq.

10. V. LEROUX, *o. c.*, p. 180 sq., 189 sq., 208 sq. ; POTTIER, *Vasa*, p. 651 sq. ; DUCATI, *Storia*, II, p. 451-52, 461, 463-64.

un certain nombre de caractères communs grâce auxquels ils constituent, par rapport aux écoles antérieures, un groupe homogène et, d'ailleurs, original¹.

On doit se garder, en effet, de considérer la céramique de la Grande Grèce comme un prolongement négligeable de la céramique attique d'où elle dérive². Sans doute, les peintres de vases d'Athènes ont porté leur art, tel qu'ils l'avaient conçu, à un degré de perfection où il était bien malaisé de se tenir, et il faut reconnaître que, sous l'angle de la formule attique, les vases de l'Italie méridionale ne sauraient soutenir la comparaison avec les œuvres de la Grèce Propre. On y chercherait vainement les élégantes et sobres figures que les potiers athéniens réservaient en chaude tonalité rouge sur les beaux fonds noirs lustrés, et où ils indiquaient, avec une sûreté incomparable, chaque détail à vol de pinceau. Même sans remonter à l'apogée de l'art attique, la distance demeure sensible, du point de vue de la pureté, de la finesse et de la grâce, entre les créations de l'école de Meidias ou les vases de Kertch³, et la quasi-totalité de la production italote. Le dessin, moins linéaire, s'est comme brisé, arrondi, empâté⁴; il révèle de nombreuses négligences, et les incorrections, même, n'y sont point rares. Il y a plus de minutie et de réalisme dans l'expression des visages souvent tourmentés et pathétiques⁵, plus de lourdeur dans les proportions et dans les attitudes souvent stéréotypées⁶. Les vêtements n'ont plus la même docilité que dans la céramique de la belle période à épouser les lignes, les formes, et les mouvements du corps⁷; ils sont faits, dirait-on, d'une matière plus consistante, et les plis, le bouillonnement, ou l'envol des étoffes sont accusés de manière quelque peu conventionnelle⁸. La richesse générale du vestiaire brodé, dentelé,

1. On se rendra compte de la place qui revient à ce groupe dans l'ensemble de la céramique grecque en lisant le charmant petit livre de CH. DUGAS, *La Céramique grecque* (1924).

2. V. MACCHIORO (*Röm. Mitt.*, a. c., p. 167) encore que cet auteur exagère un peu l'originalité et le mérite artistique de cette céramique (cf. *Mem. d. Lincei*, XIV, p. 278); v. les jugements de POTTIER (*Vasa*, p. 651, et n. 2), de CULTRERA (*Ausonia*, VII, 1912, p. 163) et, déjà, l'appréciation de PATRONI, o. c., p. 181. Cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 620.

3. FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 139-40.

4. POTTIER, *Vasa*, p. 652; cf. PFUHL, o. c. § 783.

5. FURTWAENGLER o. c., p. 139; PFUHL, l. c.

6. Il serait curieux de faire le compte des personnages debout, un pied posé sur une éminence, ou bien appuyés sur leur bâton, les jambes croisées et enveloppés dans leur himation, ou encore celui des femmes qui, d'une main, écartent précieusement leur voile. Ces attitudes avaient été illustrées par la frise du Parthénon et l'école de Phidias les tenait probablement de Polygnote (v. H. LECHAT, *La Sculpture attique avant Phidias*, p. 434, n. 1, et p. 503). Les peintres avaient dû les reprendre souvent, et les céramistes italiotes les ont héritées du grand art.

7. V. sur ce point la plaquette de M. HEUZEY, *Le Principe de la draperie antique, ou Le Costume antique*, p. 19 sq.; cf. POTTIER, *Cat. des Vases antiques*, III, p. 848, 861.

8. Relativement à l'analogie des draperies sur certains vases italiotes et dans les sculptures de Phigalie, analogie qui s'expliquerait, en dernière analyse, par l'action sur les céramistes d'un intermédiaire disparu, à savoir la peinture attique de la fin du v^e siècle, v. MACCHIORO, *Neapolis*, II, 1914, p. 278 sq.

et fleuri ¹ contribue déjà, pour sa part, à donner à ces poteries leur aspect original de pièces d'ornement. Cet aspect résulte, aussi, de leurs proportions souvent monumentales ² qui excluent toute idée d'usage pratique ³, de la multiplication des personnages abondamment pourvus d'attributs, d'accessoires, ou de parures. Les ailes des Erinyes, des Nikés et des Eros ⁴ s'unissent aux écharpes et aux chlamydes flottantes pour garnir le champ des vases où le céramiste a encore prodigué des étoiles, des branches de feuillage, des animaux ⁵, des bandelettes, des coffrets à bijoux, des boucliers et des miroirs. Il se complait, aussi, aux divers éléments du décor, tels que grottes, arbres ou rochers, colonnes, autels, palais, sanctuaires. Si l'on ajoute que, sur plusieurs points de la représentation, l'artiste a fait des retouches blanches, rouges et jaunes, qu'il a souvent cherché à rendre les jeux de la lumière et de l'ombre ⁶, et qu'il s'est livré à des « essais de perspective et de relief au moyen de tons colorés » ⁷ on comprendra que l'on puisse définir le style italiote, par opposition à l'attique, plus dépouillé et essentiellement linéaire, comme un style avant tout ornemental et pictural ⁸. Tandis que leurs prédécesseurs et leurs maîtres avaient tout combiné, semble-t-il, pour faire ressortir en quelques traits savamment choisis, la haute qualité de leur dessin, les céramistes de l'Italie méridionale ont cherché, fût-ce au prix d'un peu de surcharge, à captiver le regard par la luxuriance de la décoration, par l'étendue et la variété de la surface peinte. Ce n'est plus, il faut l'avouer, le goût parfait, l'exquise mesure des céramistes athéniens ; ne subissant plus l'action d'un milieu aussi relevé, inférieurs, comme leurs compatriotes, en culture esthétique, les potiers de Grande Grèce ont fourni à une clientèle moins raffinée des produits moins soignés et visant davantage aux effets les plus extérieurs ⁹. Néanmoins, ils ont compensé jusqu'à un certain point cette infériorité de leur art par la verve de l'inspiration, la vigueur du tem-

1. C'est déjà là, d'ailleurs, un trait qui apparaît sur la céramique attique à la fin du v^e siècle V. *infr.*, p. 544.

2. Un exemplaire de Ruvo, qui montre une bataille entre Grecs et Perses (*Mon. d. Inst.*, II, 30-32 = REINACH, *Rép.*, I, 98-100), a 1^m55 de hauteur et 2^m45 de pourtour. Le vase des *Funérailles de Patrocle* (*Griech. Vasenmal.*, pl. XC, et II, p. 156 sq.) mesure 1^m42 de haut sur 2,06 de pourtour ; l'amphore d'*Hypsipyle* (*supr.*, p. 360) 1^m42 sur 1^m93 ; le vase des *Perses* (v. *supr.*, p. 526) 1^m30 sur 1^m93 ; le vase d'*Achille Thersitocône* (*supr.*, p. 527) 1^m24 sur 1^m76 ; le vase de *Médée* (*supr.*, p. 405) 1^m17 sur 1^m63 ; une amphore de style tardif et souvent très négligé (HEYDEMANN, n^o 3252) a les mêmes proportions colossales, 1^m48 sur 2^m10. « Il faut remonter jusqu'aux vases géométriques du Dipylon pour trouver des amphores de cette taille » (LEROUX, *o. c.*, p. 189).

3. V. PATRONI, *o. c.*, p. 153-59.

4. Ces nombreux Eros sont une caractéristique des vases peints italiotes (v. FURTWAENGLER, *Eros in d. Vasenmalerei*).

5. V. MORIN-JEAN, *Rev. Et. Grecques*, XXVII, 1914, p. 144 sq. ; DUCATI, *o. c.*, p. 452.

6. FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 139 ; PFUHL, *o. c.*, § 783.

7. POTIER, *Vasa*, p. 652.

8. FURTWAENGLER et PFUHL, *l. c.*

9. Cf. FURTWAENGLER, *o. c.*, II, p. 140 ; PFUHL, *o. c.*, § 620 et 783.

pérament, le tour d'imagination passionnée et dramatique¹, toutes choses grâce auxquelles les œuvres qu'ils ont laissées marquent une phase bien particulière et fort intéressante dans l'histoire de la céramique grecque.

En ce qui concerne la composition, les vases italiotes que nous avons étudiés se distribuent dans les deux grandes catégories où se rangent presque tous les produits de l'Italie méridionale². La première catégorie est formée des nombreux spécimens qui continuent la tradition des vases polygnotéens³ de la Grèce Propre. Les personnages y sont disposés avec une assez grande liberté, et l'artiste a ménagé une perspective unique qui maintient, entre les éléments différents, la cohésion de son tableau. Souvent, il a marqué les plans successifs par des lignes ondulées qui peuvent, à l'occasion, dérober la partie inférieure du décor ou des figures d'arrière-plan, comparses humains ou divinités qui président à l'action et quelquefois, même, y prennent part. On remarque aussi, fréquemment, une disposition plus conventionnelle qui dérive de la précédente, le décorateur représentant simplement, comme en médaillon, le buste de tel de ses personnages⁴. Ce type de composition, qui est celui des produits les plus anciens, a persisté pendant toute la durée de la fabrication italiote ; nous citerons, parmi les exemplaires les plus représentatifs de ce genre, le vase de la *Purification d'Oreste*, le cratère d'*Antiope*, l'amphore de *Néoptolème à Delphes*, ou d'*Iphigénie en Tauride*, le cratère de Python relatif à *Alcmène*, celui d'*Asstéas* ou de Python qui montre *Oreste sous la protection d'Apollon et d'Athèna*⁵.

De la notion d'arrière-plan à celle de plan supérieur, le passage était naturel et facile⁶, et l'examen de quelques peintures, où l'on ne sait trop laquelle des deux conceptions domine⁷, suffirait à le démontrer.

1. V. PFUHL, § 620 ; DUCATI, o. c., p. 406.

2. Sur cette classification, v. WATZINGER, o. c., p. 33 sq.

3. On trouvera dans C. ROBERT, *Nekyia* (XVI^e Hall. Winck.-Progr., 1892), p. 43, la liste des principaux vases polygnotéens. Le plus intéressant, peut-être, est le cratère d'Orvieto, du Musée du Louvre, G, 341 (P. GIRARD, *Mon. Grecs*, II, 1895-97, p. 18 ; POTTIER, *Cat. des Vases ant.*, III, p. 1082 sq ; *Griech. Vasenmal.*, pl. CVIII, et II, p. 244 sq. ; C. HOPPIN, *Red-f. Vases*, II, p. 242-43). Au sujet des vases polygnotéens v., outre C. ROBERT, l. c., POTTIER, *Mon. Grecs*, I, 1889-90 p. 26, et *Cat. des Vases antiques*, III, p. 1047 sq. ; DUCATI, *Storia*, II, p. 360 sq.

4. V. déjà le cratère Pulzky (*supr.*, p. 315), puis, notamment, deux des vases relatifs à la *Lycurgie*, un des vases de *Téléphe*, le cratère d'Oreste à Delphes (v. *supr.*, p. 70, 73, 509, 100). Cf. KURTH, *Neapolis*, I, 1, 1913, p. 48 sq.

5. V. *supr.*, p. 97, 305, 253, 383, 242, 100 ; cf. la liste de cette catégorie donnée par WATZINGER, o. c., p. 34-35. Se rattachent encore à ce groupe les tableaux suivants : A — *Oreste près du tombeau d'Agamemnon* (v. *supr.*, p. 88) ; B — *la chasse d'Actéon* (*id.*, p. 136) ; C — *Œdipe à Colone* [?] (*id.*, p. 209) ; D — *le Cyclope* (*id.*, p. 43) ; E — *Enlèvement du Palladium* (*id.* p. 157) ; F — *Andromède exposée au monstre* (*id.*, p. 260) ; G — *Mort d'Hippolyte* (*id.*, p. 335) ; H — *Téléphe et Oreste* (*id.*, p. 509) ; I — *Antigone* (*id.*, p. 274) ; J — *Hypsipyle* (*id.*, p. 365), etc.

6. L'évolution a été bien marquée par DUCATI, o. c., II, p. 454.

7. V. par exemple, la *Rançon d'Hector* (*supr.*, p. 118) que WATZINGER (o. c., p. 40)

Nous arrivons ainsi à la deuxième catégorie de nos vases¹, celle qui est caractérisée par le retour au procédé archaïque de la composition par zones² dont l'école attique du début du iv^e siècle avait, d'ailleurs, fourni déjà des exemples³. Les dieux, qui étaient souvent à l'arrière-plan dans la catégorie précédente⁴, vont maintenant être rangés au plan supérieur⁵, et au-dessous, nous verrons se dérouler, en un ou deux registres⁶, les épisodes du drame humain. Ce genre de composition est parvenu à son apogée avec les grandes amphores qui ont été fabriqués en Apulie, dans le courant du iv^e siècle, et qui, de par leurs dimensions colossales, grâce aux volutes de leurs anses à mascarons souvent agrémentées de têtes de cygne⁷, grâce, enfin, à l'abondance et à la richesse de la représentation, ont un aspect décoratif exceptionnel dans l'histoire de la céramique grecque. La peinture, ici, comprend trois registres, et, presque toujours, le point central du tableau est marqué par un léger édifice dont le toit à fronton orné d'acrotères est supporté par des colonnettes⁸, et sous lequel prennent place les principaux personnages du

classe dans la 2^e catégorie, *Pélops*, *Myrtilos* et *Hippodamie* (*supr.*, p. 452) qu'il classe dans la première (*o. c.*, p. 34). De même pour la peinture de *Lycurgue* (*v. supr.*, p. 72). D'autre part, un tableau de la première catégorie où la disposition polygnotéenne est très nette (G) est non moins nettement surmonté d'un registre de divinités, selon le schème du second groupe. V. ci-dessus p. 541.

1. V. WATZINGER, *o. c.*, p. 36 sq.

2. POTTIER, *Vasa*, p. 652 ; DUCATI, *o. c.*, II, p. 452. Ces zones, d'ailleurs, ne font pas tout le tour du vase, et il y a, au revers, un tableau correspondant. On voit ainsi, au revers du vase des *Perses*, Bellérophon tuant la Chimère ; au revers des vases de *Thersite* et de *Médée*, une scène d'offrandes à un défunt héroïsé. (V. *Griech. Vasenmal.*, II, f. 46 et 54).

3. V. par exemple, le cratère de Pronomos et l'aryballe de Xénophantos (DUCATI, *o. c.*, II, p. 415-17 et p. 419 ; COURBY, *Vases Grecs à reliefs*, p. 129 ; FRUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 783).

4. Cela était déjà une innovation par rapport à la céramique antérieure où les dieux sont placés parmi les mortels ou disposés de chaque côté du groupe humain (V. L. BLOCH *D. zuschauenden Götter in d. rothf. Vasengem. d. mal. Styles*).

5. Sans cesser, en général, d'être en relation avec l'histoire humaine représentée.

6. Le tableau comporte donc deux ou trois registres en comprenant celui des divinités ; comme type du tableau à deux registres v. l'amphore de Lasimos (*supr.*, p. 359) et — sans qu'il y ait un registre de divinités — le vase d'Anzio (*Douleur de Phèdre*, v. p. 329).

7. « Les anses se courbent en volutes massives décorées de mascarons modelés en reliefs et peints, et souvent des têtes de cygne jaillissent près des points d'attache ; ailleurs elle se découpent finement et s'enrichissent de rotules et de rinceaux » (RAYET-COLLIGNON, *Hist. de la Céram. grecque*, p. 295).

8. L'élément architectural est très rare dans la céramique grecque de la belle époque où les artistes sont, avant tout, soucieux de la reproduction de l'être humain (v. POTTIER, *Mon. Grecs*, II, 1893-94, p. 41 sq. ; *Cat. des Vases antiques*, III, p. 821). Ces édifices se retrouvent sur de nombreux vases à représentation funéraire de l'Italie méridionale, en particulier sur les grandes amphores qui évoquent le monde infernal (v. *infr.*, p. 560). Pour la disposition et l'ornementation de ces petits édifices, v. notamment, WATZINGER, *o. c.*, p. 2 sq. ; FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, I, p. 47 sq., II, p. 139 sq. ; F. VANACORE, *I vasi con heroon dell' Italia Merid.*, p. 178 sq., *Atti di Napoli*, v. *supr.*, p. 537, n. 8). Notons, qu'en dehors des grands vases à registres en question ici, des monuments plus simples offrent un édifice central (v. *Lycurgie*, p. 70-71 ; *Euménides*, p. 95 ; *Laconiennes*, p. 157 ; *Antigone*, p. 274 ; *Iphigénie en Tauride*, p. 384, 386 ; v. *infr.*, p. 558 sq.) V. encore une architecture différente sur les monuments relatifs à *Méléagre*, à *Oinomaos* et à *Héraclès Mainoménos* (*supr.*, p. 431, 451, 525). Il arrive,

drame. Cet édifice divise en deux parties égales le registre supérieur occupé par les dieux, ainsi que le registre médian qui, de même que celui du bas, est occupé par les simples mortels¹. Il arrive que, entre ces deux derniers niveaux, des figures ménagent une sorte de liaison²; d'autre part, les personnages de chaque rangée ne sont pas rigoureusement alignés et l'on remarque, souvent, dans le même registre, des indications de perspective³. Toutefois, malgré la liberté du détail, ces grands vases offrent, dans leur ensemble, une vue très symétrique⁴ dont le schéma peut être représenté ainsi⁵:

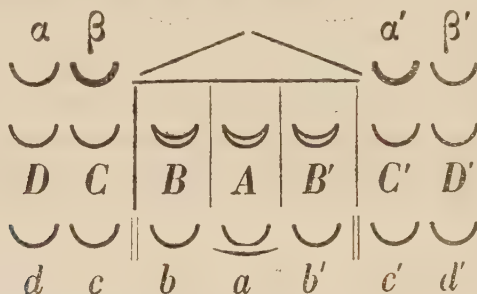


Fig. 157.

Entre autres vases du même genre, mais d'un aspect moins imposant⁶, nos amphores relatives à *Médée*, à *Achille Thersitoctone*, aux *Perses*, sont des spécimens magnifiques de ces beaux produits apuliens⁷ sur lesquels l'action du théâtre semble avoir été particulièrement forte; non seulement, en effet, les vases de ce type illustrent avec une prédilection marquée les thèmes de la tragédie, mais c'est encore sur eux qu'on a pensé relever, d'une manière plus constante et plus nette que sur les autres, des traces de l'influence matérielle du théâtre⁸.

aussi, que l'édicule fasse partie du décorde fond (v. *Andromaque*, p. 254, et *Iphigénie en Tauride*, p. 383).

1. Une exception est faite par Oistros, sur l'amphore de *Médée* (v. pl. VIII).

2. V. le vase d'*Achille Thersitoctone* et celui de *Médée* (p. 406, 529).

3. Id., et l'amphore d'*Antigone* (p. 274).

4. V. Th. SCHREIBER, *Die Wandbilder des Polygnotos* (Abhandl. d. phil. hist. Classe d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch., XVII, 1897, p. 159 sq.), et PATON, *Amer. Journ. of Arch.*, XII, 1908, p. 409.

5. Ce schème est celui de l'amphore de Ruvo relative à *Hypsipyle* (v. *supr.*, p. 360), d'après SCHREIBER, *o. c.*, p. 163.

6. V. les vases de *Niobé*, d'*Iphigénie en Tauride* (*supr.*, p. 83, 385) et, sans édicule central, comme l'amphore des *Perses*, les grands vases relatifs à *Andromède* (*supr.*, p. 259).

7. Il y a trop de sévérité, me semble-t-il, dans l'appréciation de PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 783.

8. WATZINGER, *o. c.*, p. 40 sq.

CHAPITRE III

L'INFLUENCE MATÉRIELLE DU THÉÂTRE

Ce n'est pas seulement, en effet, par les thèmes illustrés que bon nombre des vases peints que nous avons étudiés sont en relation avec le théâtre, mais encore par plusieurs détails qui semblent attester un souvenir des représentations dramatiques.

Nous n'insisterons pas sur un premier trait qui dérive, dans bien des cas, sinon toujours, du choix même du sujet, la prédilection avec laquelle les décorateurs ont entouré leurs protagonistes des comparses caractéristiques de la scène grecque, tels que doryphores, pédagogues et nourrices ¹, ou encore de certaines divinités et personnifications qui étaient des figures accessoires du drame, telles qu'Erinyes, Mania, Lyssa ou Oistros. Mais, là où commence à s'accuser pleinement cette action matérielle du théâtre, surtout sensible, nous l'avons dit, avec les vases peints de la deuxième catégorie, c'est quand on aborde l'examen du vestiaire des personnages aux étoffes luxueusement ornées.

Sans doute y aurait-il une double erreur à croire que les vases peints à sujet dramatique sont les seuls à faire étalage de ces riches tissus, et à considérer comme des habits de théâtre tous les vêtements de ce genre ². Les somptueuses broderies sont fréquentes sur les peintures de vases à figures noires ³, et, bien qu'elles y apparaissent principalement comme un attribut des dieux, il est certain que le costume de fête des Grecs a connu des fioritures analogues jusqu'au temps des Pisistratides ⁴. Après l'abandon des modes ioniennes, dès le début du ve siècle ⁵,

1. V. O. JAHN, *Einleitung zur Vasensamml. in München*, p. 227 ; STEPHANI, *Compte-Rendu de Saint-Petersbourg*, 1862, p. 144 ; C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 42.

2. M. Rizzo a bien mis en garde là-contre, *Riv. di Filologia*, XXX, 1902, p. 480-81 ; cf. C. ROBERT, *XXIII^e Hall. Winck.-Progr.*, 1899, p. 17, n. 1.

3. V. en particulier le Vase François (*Griech. Vasenmal.*, pl. I-II, XI-XII, XIII) et l'amphore d'Exékias, au Vatican (*Griech. Vasenmal.*, pl. CXXXI-CXXXII). On retrouve les mêmes vêtements brodés sur les métopes en terre cuite du temple de Thermos (PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 483, § 531).

4. C'est l'époque où domine l'influence de l'Ionie, et où Milet répand dans la plus grande partie du monde grec les produits et les modèles de son industrie textile (v. *Dict. des Antiquités*, s. v. *Vestis*, p. 765). On peut considérer comme un chef-d'œuvre de ces créations dans le goût asiatique le fameux himation d'Alkiménès de Sybaris qui datait probablement d'avant 510, et qui était orné d'une guirlande de lotus et d'une frise de personnages habillés à l'orientale (v. DUGAS, *B. C. H.*, XXXIV, 1910, p. 116 sq.). Sur le fait qu'habits de théâtre et de culte sont une survivance de l'ancien costume grec, v. NAVARRE, *Dionysos*, p. 173 sq. ; WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 238.

5. *Dict. des Antiquités*, s. v. *Pallium*, p. 288.

les vêtements brodés ne se maintiendront plus que dans le culte ¹ et au théâtre, où l'appareil des acteurs tragiques dérive surtout, comme on sait, du culte de Dionysos ². L'art de la première moitié du v^e siècle nous présentera encore, à l'occasion, ce costume divin ou sacerdotal, mais, passionnés pour l'étude du corps humain dans l'équilibre de son repos ou le déploiement de sa force, et d'accord avec la nouvelle mode régnante, les peintres à figures rouges de style sévère ont renoncé, en général, aux lourdes et riches étoffes de l'archaïsme, et leurs draperies fluides et transparentes, qui « deviennent comme un accompagnement rythmé des mouvements du corps » ³, n'ont plus, sauf exception ⁴, d'autres ornements que la grâce toujours renaissante de leurs ondulations et de leurs plis. Par contre, le goût pour les étoffes brodées reparaît dans l'art dès la seconde moitié du v^e siècle, et M. Pottier a signalé, à ce point de vue, plusieurs spécimens ⁵ dont le plus représentatif est, sans doute, l'amphore de la Mort de Talos ⁶, et auxquels on pourrait joindre l'hydrie de Meidias relative à l'enlèvement des Leucippides ⁷. Ces diverses peintures, de par leur sujet, n'ont aucun

1. Tel était, par exemple, d'après PAUSANIAS (V, 11, 1), l'himation du Zeus d'Olympie qu'il faut se représenter comme le manteau de Déméter sur un vase de Hiéron (*Mon. d. Inst.*, IX, 43 = *Dict. des Antiquités*, f. 5474 ; cf. DUGAS, *a. c.*, p. 119-20). V. encore, sur un cratère de la fin du v^e siècle, le beau chiton brodé d'Athènes (*Griech. Vasenmal.*, pl. XX).

2. V. A. MUELLER, *Griech. Bühnenalterthümer* ² (1886), p. 227 ; E. BETHE, *Prolegomena*, p. 42. — C. ROBERT (XXIII^e *Hall. Winck.-Progr.*, 1899, p. 17, n. 1), tout en admettant que les acteurs ont spécialisé à leur usage le vieux vêtement ionien d'apparat qui devait rester, aussi, le propre des dieux, estime que le chiton à manches (*χειριδωτός χιτών*), qui caractérise essentiellement le costume de théâtre, est une mode asiatique qui fut introduite par Eschyle (v. *Vie*, 13) et qui n'a absolument rien à voir avec les habits de culte. Il conteste qu'il existe une seule représentation archaïque de divinité portant le chiton à manches. Contre cette affirmation, M. Bieber a très heureusement signalé et fait valoir une peinture à figures noires (*Arch. Jahrb.*, XXXII, 1917, pl. I ; *Theaterwesen*, f. 96) qui inaugure la nombreuse série de monuments où Dionysos est revêtu du *χειριδωτός χιτών*. Reprenant les doctrines de K. O. MÜLLER, de A. MÜLLER, de Körte et d'E. Bethe, M. Bieber me paraît avoir montré de façon très convaincante que tout l'appareil dramatique, non seulement le chiton à manches, mais encore le cothurne et le masque, dérivent du culte de Dionysos. Le premier acteur qui incarnait Dionysos avait emprunté son vêtement au dieu, et le rôle d'Eschyle consista à étendre aux divers personnages de la tragédie le port du chiton à manches rituel, tout en s'inspirant, pour certaines modifications telles que le *σώμα* du costume d'apparat antérieur aux Pisistratides ; de même, il donna une expression nouvelle, plus forte et plus noble, au masque, ce qui explique qu'il ait été considéré parfois comme l'inventeur de cet accessoire (v. M. BIEBER, *Die Herkunft des trag. Kostüms*, *Arch. Jahrb.*, XXXII, 1917, p. 15-104).

3. POTTIER, *Cat. des Vases antiques*, III, p. 861.

4. V. par exemple le vase de Hiéron (*supr.*, n. 1) et les peintures d'Andokidès (*Griech. Vasenmal.*, pl. CXI et CXXXIII ; PFUHL, *o. c.*, f. 313-315).

5. POTTIER, *o. c.*, III, p. 1056. Ces peintures représentent : Thésée chez Amphitrite (*Mon. d. Inst.*, XII, 21 = REINACH, *Rép.*, I, 232, 3, et PFUHL, *o. c.*, f. 590) ; Hermès et Argos (*Mon.*, II, 59 = *Rép.*, I, 111, 4) ; Apollon et Marsyas (*Mon.*, VIII, 42 = *Rép.*, I, 175) ; la naissance d'Erichthonios (*Mon.*, III, 30 = *Rép.*, I, 113, 4) ; Cadmos et le dragon (GERHARD, *Etr. Kamp. Vas.*, pl. C) ; jugement de Pâris (*Griech. Vasenmal.*, pl. XXX, et PFUHL, *o. c.*, f. 595).

6. *Arch. Zeit.*, IV, 1846, pl. XLIV-XLV = REINACH, *Rép.*, I, 361 ; *Griech. Vasenmal.*, pl. XXXVIII-XXXIX ; PFUHL, *o. c.*, f. 574.

7. *Griech. Vasenmal.*, pl. VIII-IX ; NICOLE, *Meidias et le style fleuri*, p. 55 sq., f. 1,

lien particulier avec la tragédie, mais ce n'en est pas moins à l'influence du théâtre qu'est dû, selon M. Pottier ¹, ce regain de faveur pour la ποικιλία qui se marque aussi, à plus forte raison, sur les vases peints qui ont emprunté leurs thèmes décoratifs au répertoire dramatique. Les auteurs de ces dernières poteries ont été naturellement amenés à s'inspirer des costumes de théâtre en même temps que des sujets tragiques, et c'est dire la place qu'il convient de faire à ces monuments dans l'étude du costume scénique sur lequel nous n'avons, en général, que des données bien postérieures.

Un de nos vases euripidéens présente, à cet égard, une importance capitale, puisqu'il constitue, avec le vase satyrique de Naples qui est son contemporain, le document le plus ancien que nous possédions sur le costume du théâtre. Il s'agit du cratère de Berlin relatif à *Andromède* ², qui remonte, selon la majorité des critiques, à la fin du ^{ve} siècle ³. Ce vase doit être le point de départ de notre étude, non seulement à cause de sa date et de sa provenance attique, mais encore parce que l'analogie de plusieurs détails avec ceux de l'amphore de Naples ⁴, dont le rapport avec la scène est évident ⁵, permet d'affirmer le caractère théâtral du premier avec une assez grande certitude ⁶.

Le chiton d'Andromède (fig. 158) rappelle fort le chiton de la Muse sur l'amphore de Pronomos. Dans les deux cas, c'est le même vêtement talairé ⁷ avec des manches à double rangée de postes, orné surtout de protomes de chevaux placées en zones ⁸, et de baguettes ⁹ parallèles entre elles et perpendiculaires à ces zones ¹⁰. Aphrodite, dont la chevelure est

pl. I-II ; PFUHL, *o. c.*, f. 593. On peut encore rattacher à cette catégorie de vases peints une amphore panathénaique des environs de 400 (PFUHL, *o. c.*, f. 306 et § 346), un cratère de Pétersbourg (*Compte-Rendu*, 1861, pl. IV), deux hydries de Populonia (NICOLE, *o. c.*, pl. III, 1, 2 ; DUCATI, *Storia*, f. 290) et le beau vase du Louvre, trouvé à Milo, représentant la Gigantomachie (*Mon. Grecs*, I, 1875, pl. II ; *Griech. Vasenmal.*, pl. XCVI-XCVII ; PFUHL, *o. c.*, f. 584). C. HOPPIN (*Red-f. Vases*, II, p. 449 sq.) attribue ce vase de la Gigantomachie au même peintre que l'amphore de Talos.

1. *Cat.*, l. c.

2. *V. supr.*, p. 258.

3. FURTWAENGLER, *Arch. Anz.*, VIII, 1893, p. 91 ; BETHE, *Arch. Jahrb.*, XI, 1896, p. 295, n. 4 ; BIEBER, *Theaterwesen*, p. 103. DUCATI (*Saggio di Studio sulla ceram. attica*, *R. Accad. d. Lincei*, XV, 1916, p. 122) le rabaisse à la deuxième décade du ^{iv}e siècle.

4. V. E. BETHE, *o. c.*, p. 294-95.

5. V. en particulier J. DE PROTT, *De amph. Neapolit. fabulae satyricae apparatus scaen. repraesent.*, *Schedae Philol. H. Usener oblatae*, 1891, p. 47 sq.

6. C. ROBERT, l. c., et DUCATI, *o. c.*, p. 120, sont trop sceptiques sur la valeur documentaire de ce vase au point de vue des antiquités scéniques.

7. Ποδήρης (LUC., *Jup. trag.*, 41 ; POLL., *Onom.*, VII, 54). Toutefois, dans certains cas particuliers, le poikilon peut avoir la forme d'une tunique s'arrêtant aux genoux ; v. Héraclès sur l'amphore de Pronomos (p. 44), Ulysse, dans la peinture de la *Revendication d'Hélène* (p. 182), Agamemnon, sur l'amphore d'Achille *Thersitoectione* (p. 528), Lycurgue, sur le fragment de Dresde (p. 71).

8. Ce motif rappelle un peu les cortèges ou courses de chars qui ornent parfois les draperies des personnages dans l'art archaïque. V. *Griech. Vasenmal.*, pl. XIII (Vase François) et DUGAS, *o. c.*, p. 120.

9. Παρυφάι (POLL., VII, 55).

10. Il est vrai que les vêtements, sur l'amphore de Naples, ont, en plus, comme déco-

nouée comme celle de la Muse et d'Ariane, a, elle aussi, un costume de ce genre, sauf qu'il est dépourvu de manches. Ajoutons que le court chiton de l'Ethiopien du vase de Berlin est de coupe semblable à la tunique d'Héraclès sur l'amphore de Naples et qu'il est, vers le milieu, parsemé de pétales et de tiges de fleurs ¹, ce qui correspond tout à fait aux broderies des vêtements d'Héraclès, du roi, de Dionysos et d'Ariane sur l'autre peinture.



Fig. 158.

qui caractérise le théâtre, mais l'ornementation n'est plus exactement la même ⁴. Le chiton brodé, ou, pour employer le mot consacré par Pollux ⁵, le *poikilon* d'Andromède est surtout rehaussé de frises d'ani-

On saisit déjà l'intérêt du plus ancien des vases dramatiques dont le premier enseignement est de confirmer que le costume des acteurs tragiques était analogue à celui des interprètes du drame satyrique ². D'autre part, quand on en rapproche les monuments de l'Italie méridionale, le cratère de Berlin nous permet de nous rendre compte de certaines variations du costume scénique ³ qui n'aboutissent, d'ailleurs, à aucune divergence essentielle, comme on va pouvoir en juger. On retrouve, en effet, sur les vases italiotes le chiton talaire à manches

ration des figures ailées ou dansantes qu'on ne retrouve pas sur le cratère d'Andromède, mais qui apparaissent, par contre, sur le vase de la mort de Talos (v. *Griech. Vasenmal.*, I, fig. p. 197).

1. Cf. POLL., VII, 55.

2. E. BETHE, *a. c.*, p. 295. Nous ne parlons, bien entendu, ni des satyres ni de Silène, dont l'équipement est, d'ailleurs, parfaitement reproduit sur l'amphore de Naples (*supr.*, p. 44) et quelques autres vases peints (v. BIEBER, *a. c.*, *Jahrb.*, 1917, f. 20-29 ; *Theaterwesen*, f. 99, 103, pl. XLIX-L).

3. E. BETHE, *Prolegomena*, p. 326.

4. Cf. WATZINGER, *Studien zur unterital. Vasenmal.*, p. 41.

5. *Onom.*, IV, 116 (cf. HESYCH., s. v. ποικίλον). Hermione, dans *Andromaque*, v. 148, parle de ses ποικίλοι πέπλοι.

maux qui reparaissent, avec des figures ailées ou dansantes, sur les draperies de l'amphore de Naples (fig. 159) en sorte qu'on pourrait voir dans ces vêtements le chiton ζωτός ou ζωδιωτός qui est cité ailleurs par Pollux¹. Nous n'avons jamais relevé de pareilles broderies sur les vases peints de l'Italie méridionale où le principe de la décoration est plus simple et plus géométrique². Voici, en effet, comment y apparaît généralement le chiton : le vêtement, parsemé de légères fioritures, présente une étroite passementerie autour du col, et, de plus, sur le devant et dans toute la longueur de l'étoffe, un large panneau formé d'un quadrille en losanges piqués d'un point central, ou, le plus souvent, de deux bandes parallèles de couleur noire séparées par un liseré blanc, et où se détache, en blanc également, un motif floral stylisé³. Ce système d'ornementation par panneau brodé vertical est très caractéristique des vases italiotes, et il reparaît encore, semble-t-il, sur la statuette d'ivoire de Rieti⁴. Il n'est pas uniforme, d'ailleurs, puisque nous ne trouvons, par exemple, rien de semblable sur le poikilon de Créon, ni sur l'amphore de Ruvo, ni sur celle de Munich⁵.



Fig. 159.

Une de nos peintures⁶, même, offre un vêtement très particulier où l'on est revenu à la décoration par zones ; c'est le chiton talaire d'Iphigénie prêtresse d'Artémis (fig. 160) : nous voyons d'abord, des chevilles aux genoux, un damier blanc et noir, plus haut une grecque surmontée de palmettes, puis une grecque encore, un méandre et, à nouveau, des palmettes. Cette ornementation par bandes horizontales, la plus proche des spécimens de

1. VII, 55. Hésychius dit aussi : ποικίλον ἱμάτιον ζωγραφητόν.

2. BIEBER, *Theaterwesen*, p. 106.

3. V. par exemple, Iphigénie (*supr.*, p. 385), Médée (pl. VIII), Aïétès (*ibid.*), Stéropé (p. 452). Il est à noter qu'un panneau vertical avec ornements géométriques se retrouve sur l'hydrie de Meidias et sur celle du jugement de Pâris (v. *supr.*, p. 544, et n. 5). La même décoration est fréquente sur les costumes des vases à scènes infernales (v. *infr.*, p. 560) ; elle apparaît déjà, d'ailleurs, sur les draperies du Vase François (*Griech. Vasenmal.*, pl. XI, XII, XIII).

4. V. *Mon. d. Inst.*, XI, 13 ; BIEBER, *Theaterwesen*, p. 122, et pl. LXII, 2. Cette statuette, qu'on estime de travail romain tardif, et qui représente peut-être une Clytemnestre, est maintenant à Paris, au Petit Palais.

5. V. *supr.*, p. 274 et 405.

6. L'amphore Buckingham, *supr.*, p. 384.

la Grèce Propre, s'est donc maintenue à côté de l'autre, et elle domine très nettement dans la plupart des groupes de la mosaïque de Portocareccia qui reproduit les costumes scéniques de la basse époque romaine ¹.



Fig. 160.

Le chiton d'Iphigénie semble aussi présenter cette particularité d'être dépourvu de manches, comme le chiton d'Aphrodite sur le cratère de Berlin. Il est sûr, néanmoins, que les manches ont toujours été une distinctive du costume scénique, et elles ne font pas défaut, le plus souvent ², au poikilon des vases italiotes. On remarque simplement, encore à cet égard, par rapport aux spécimens attiques précités, une décoration nouvelle : ce ne sont plus, en effet, des broderies s'harmonisant avec celles du chiton et paraissant exécutées sur la même étoffe, mais, ici, les manches sont dessinées de telle sorte qu'elles tranchent nettement sur le poikilon ; elles sont indiquées, par exemple, au moyen de lignes noires formant un treillis serré ³, ou

encore elles sont couvertes de petits cercles ⁴, ou bien enfin elles se détachent en rouge sombre semé de points d'or ⁵. On observe très rarement une parure qui s'accorde avec celle du chiton, si bien qu'on peut se demander si ces manches, au lieu d'appartenir à ce vêtement, comme sur les peintures les plus anciennes ⁶, n'étaient pas

1. La décoration y est, d'ailleurs, purement géométrique, et ne comporte aucune figure. V. WIESELER, *Theatergeb. u. Denkm. des Bühnenwesens bei d. Griech. u. Röm.*, pl. VII-VIII ; BIEBER, *o. c.*, p. 118 sq., pl. LX ; S. REINACH, *R.P.G.R.*, p. 303-309.

2. On pourrait citer, comme autre exception, le vêtement de Stéropé (v. *supr.*, p. 452).

3. Aiétès, par exemple, sur l'amphore de Munich (pl. VIII).

4. Qui indiquent, peut-être, des mailles ; v. Créon sur l'amphore de Ruvo (p. 274), Ulysse dans la scène de la *Revendication d'Hélène* (p. 182).

5. Créon, Médée, le pédagogue sur l'amphore de Munich (pl. VIII), le doryphore, les Perses suppliant sur le vase des Perses (pl. IX). Les manches de Lycurgue, sur le fragment de Dresde, sont d'un dessin particulièrement compliqué.

6. V. l'aulète du cratère de Pandora, et les vêtements sur le cratère de Berlin et l'amphore de Naples (BIEBER, *Theaterwesen*, p. 101 et 104) sauf, peut-être, dans le cas de l'Ethiopien et d'Héraclès. V. aussi le relief du Pirée (BIEBER, *o. c.*, p. 104 sq., pl. LIII).

plutôt dépendantes du maillot porté sous le poikilon ¹, si elles n'étaient pas l'extrémité visible du σωματίον.

Le chiton de nos personnages comporte une ceinture plus ou moins large ² qui, par ses ornements, semble assez bien correspondre, dans certains cas, au μασχαλιστήρ ἀνθινός dont parle Pollux ³. Tantôt, elle est faite d'un simple ruban noir rehaussé de cercles blancs ⁴, tantôt, et c'est un trait caractéristique des vases de l'Italie méridionale, le ruban, qui est blanc ou noir, est agrémenté d'une double rangée de dents de loup s'irradiant autour de la taille ⁵, ces dents de loup ne pouvant être, d'ailleurs, que des passementeries du chiton ⁶, sans relation véritable avec une ceinture mobile ⁷. Ajoutons que, lorsque le chiton n'est pas rehaussé de la grande broderie verticale dont il a été question plus haut la ceinture, quand il s'agit des personnages masculins et, plus spécialement des rois, est généralement accompagnée d'un double baudrier semblable à celui des auriges ⁸.

Outre le poikilon, qui est le vêtement de dessous, le costume tragique pouvait comprendre, aussi, divers *πιδλήματα* tels que *ξυστίς*, *βάτραχίς* et *χλάνις* ⁹. On a cru, parfois, qu'on désignait sous le nom de *xystis* tout habit d'étoffe légère et précieuse ¹⁰, mais le scoliaste d'Aristophane attribue à la *xystis* une forme déterminée, et y voit un manteau jaune safran réservé aux rois de tragédie, une sorte de chlamyde, semble-t-il résulter du contexte ¹¹; il faudrait, dès lors, la rapprocher des autres chlamydes mentionnées par Pollux, la *χλαμὺς διάχυτος* et la *χλαμὺς*

1. WATZINGER, *o. c.*, p. 41; BIEBER, *o. c.*, p. 104-105. V. encore le moule d'Ostie (BIEBER, *o. c.*, p. 118, pl. LIX, 1). Notons, pourtant, que sur la peinture d'Herculanum représentant un acteur costumé en roi (BIEBER, *o. c.*, p. 110, pl. LV, 2), et dont l'original est rapporté au IV^e siècle, les manches tiennent au chiton. Il en est de même, semble-t-il, aussi bien sur la frise de la Casa del Centenario (*Mon. d. Inst.*, XI, 30-32; BIEBER, *o. c.*, p. 115 sq., f. 112, 113) que sur la mosaïque de Porcareccia (v. *supr.*, p. 548, n. 1).

2. V. C. ROBERT, *XXII^e Hall. Winck.-Progr.*, 1898, p. 33; NAVARRE, *Dionysos*, p. 169.

3. Sur les exemplaires attiques, elle ne se distingue pas toujours nettement des zones de broderie. V. Andromède et Aphrodite du cratère de Berlin. La même observation a été faite pour la mosaïque de Porcareccia.

4. *Onom.*, IV, 117.

5. V. la Muse de l'amphore de Pronomos (p. 44), Créon sur l'amphore de Ruvo (p. 274).

6. Par exemple, Créon et Aïètes sur l'amphore de Munich (pl. VIII), Ulysse sur la peinture du Vatican (p. 182), etc. On pourrait croire, dans certains cas, à des plis du chiton, et penser au texte de STRABON, XI, p. 530 : τοὺς βαθεῖς χιτῶνας οὓς καλοῦσι θετταλικοὺς ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ ζωννύουσι περὶ τὰ στήθη. Mais v. le costume d'Iphigénie, sur l'amphore Buckingham (f. 160) où il est bien manifeste que ce sont des dents de loup en broderie rayonnante.

7. On les retrouve en bordure sur les étoffes (v. *Mon. d. Inst.*, II, 49, 59).

8. La ceinture elle-même, d'ailleurs, était peut-être parfois cousue au chiton (v. *supr.*, n. 3).

9. Le roi du bas-relief de Medma (v. *supr.*, p. 226) porte déjà ce baudrier.

10. POLL., IV, 116.

11. BECKER, *Charikles*, III, p. 258; là-contre, v. A. MUELLER, *o. c.*, p. 234, n. 1.

12. SC. AR., *Nub.*, 70 : ξυστίς λέγεται τὸ προκωτὸν ἱμάτιον ὃ οἱ ἡνίοχοι μέχρι τοῦ νῦν φοροῦσι πομπέοντες· χριῶνται δὲ αὐτῇ καὶ οἱ τραγικοὶ βασιλεῖς.

χρυσόπαστος ¹, qui se distinguaient par une éclatante broderie, et dont la première, du moins, apparaît peut-être quelquefois sur nos vases peints ². Nous nous demandons pourtant s'il ne conviendrait pas d'identifier plutôt la xystis à la fine tunique passée sur le poikilon de certains personnages et tombant environ jusqu'aux genoux, d'y voir, en somme, une espèce de χιτωνίσκος analogue à l'ἑπενδύτης que montre un des vases étudiés ci-dessus ³. Ne faut-il pas la reconnaître, par exemple, sur la Médée de l'amphore de Munich où elle a, d'ailleurs, la même broderie que le poikilon ⁴ ? Néanmoins, l'étoffe même de la xystis devait être, en général, d'espèce et de teinte différentes de celle du chiton, de façon à augmenter la variété et l'éclat du costume théâtral ⁵. Quant à la βατραχίς et à la χλανίς, n'était-ce pas simplement des xystis de couleur ou de tissu particuliers ⁶ ? On pourrait le déduire d'un autre passage de Pollux où il est dit que la βατραχίς tirait son nom de sa teinte verte ⁷.

Mais nos vases peints offrent encore d'autres éléments du costume de théâtre. Aussi bien sur l'un des exemplaires attiques que sur les spécimens italiotes, on remarque, en effet, chez quelques personnages ⁸, un ample manteau dans lequel nous inclinons à retrouver le κόλπωμα que les Atrides, dit Pollux, les Agamemnons et autres rois revêtaient par dessus le poikilon ⁹. Telle n'est pas, il est vrai, l'opinion de A. Müller pour qui le κόλπωμα serait une tunique formant *kolpos* sur le chiton ¹⁰. Mais on peut objecter à cela que κόλπωμα ne désigne pas de toute nécessité un vêtement faisant un large pli débordant à la taille ; ce terme s'appliquerait aussi bien à une draperie de grande envergure ondulant et se gonflant aux gestes et aux mouvements du personnage qui la porte, et semblant empreinte de sa puissance et de sa majesté. Sous

1. *Onom.*, IV, 116 ; cf. A. MUELLER, *o. c.*, p. 234. Pollux, dans le même passage, mentionne également la φοινικίς qui était une chlamyde de couleur pourpre ; Rizzo (*Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 219) retrouve la φοινικίς dans le manteau d'Ulysse sur le bas-relief de Numitorius Hilarus. Mais n'est-ce point, plutôt, le κόλπωμα ?

2. Pour la χλαμὺς διάχρυσος, ornée d'une bordure d'or, v. peut-être Pylade (p. 384), Polymestor (p. 321), Persée (p. 257). La χλαμὺς χρυσόπαστος, semée de points d'or devait offrir un aspect analogue au manteau de Stéropé (p. 452).

3. La pyxis de Nausicaa, du Musée de Boston (*supr.*, p. 168 ; v. à ce sujet HAUSER, *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 33).

4. V. encore la jeune fille qui s'enfuit sur une des peintures relatives à Médée (vase de Pomarico, p. 401). Certains des personnages de la mosaïque de Porcareccia semblent bien avoir, aussi, une tunique courte passée sur le chiton (v. WIESELER, *o. c.*, pl. VIII, 2, 4, 5, 6).

5. La xystis eût permis de diversifier rapidement et à moindres frais le costume scénique.

6. A moins de voir dans la χλανίς, avec A. MUELLER (*o. c.*, p. 234, n. 2), une sorte de châle.

7. *Onom.*, VII, 55.

8. V. le roi, sur l'amphore de Pronomos (p. 44), Créon et Aïètes sur l'amphore de Munich (p. 405) et, surtout, le Créon de l'amphore de Ruvo (p. 274).

9. *Onom.*, IV, 116.

10. A. MUELLER, *o. c.*, p. 235.

cette forme, le κόλπωμ εût été tout à fait propre à caractériser la dignité royale dont une simple tunique bouffante aurait été, par contre, un symbole peu expressif. Le kolpôma serait donc le grand manteau ¹, qui, d'ailleurs, pare souvent les acteurs tragiques sur des monuments postérieurs à nos vases peints ².

Alors que la chlamyde est spécialement masculine et la xystis, sans doute, surtout féminine, le poikilon appartenait également aux deux sexes, et on ne relève aucune différence, par exemple, entre le poikilon d'Aiétès et celui d'Iphigénie ³. Il y a eu, cependant, une variété de chiton proprement féminin, le συρτός ou σύρμα ⁴, un poikilon à traîne dont il subsiste peut-être un souvenir sur le cratère d'*Andromède* ⁵, et qu'on retrouve, d'une façon plus nette, sur quelques autres monuments ⁶. En outre, il semble évident, d'après Pollux ⁷, qu'un manteau royal féminin correspondait au kolpôma; c'est le παράπηχον λευκόν, le manteau blanc, orné, à son extrémité, d'une bande de pourpre ⁸, et dont on pourrait chercher l'équivalent soit dans le vaste châle de Stéropé ⁹, soit dans la grande cape d'*Andromède* ¹⁰. Nous reconnaissons enfin sur les vases à sujet dramatique les ornements qui caractérisent la coiffure de théâtre ¹¹, la tiare des rois que porte, par exemple, Polymestor ¹², la mitre orientale de Céphéus et d'*Andromède* ¹³, plusieurs formes de bandeaux et de couronnes ¹⁴, et une assez grande variété de voiles tombant de la tête sur les épaules ¹⁵.

On remarque, en revanche, dans nos représentations, une lacune qui

1. Cf. C. ROBERT, (*o. c.*, p. 35) pour qui, également, le chiton à kolpos doit être distingué du kolpôma.

2. V. WIESELER, *o. c.*, pl. VII, VIII, XIII; BIEBER, *Theaterw.*, f. 112 et 113. Cf. *supr.*, p. 550, n. 1.

3. V. les amphores de Munich (pl. VIII) et de Saint-Petersbourg (p. 385).

4. POLL., IV, 118; VII, 67; cf. A. MUELLER, *o. c.*, p. 232 et n. 2, et *supr.*, p. 544, n. 2.

5. C'est l'opinion de BIEBER (*o. c.*, p. 104).

6. V. *Mon. d. Inst.*, XI, 30, nos 3 (= BIEBER, *o. c.*, f. 112) et 6; 31, n° 11; 32, n° 17. Comparer *Andromaque*, sur le bas-relief de Numitorius Hilarus (BIEBER, *o. c.*, p. 111 et pl. LVI; cf. Rizzo, *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 219).

7. *Onom.*, IV, 118; VII, 53.

8. V. C. ROBERT, *o. c.*, p. 34.

9. V. p. 452. Encore que ce manteau, parsemé de points brodés, ne soit pas de teinte uniforme.

10. V. p. 257. Il va sans dire que nos vases peints ne suggèrent que très imparfaitement la variété et la vivacité des couleurs qui relevaient l'aspect du costume tragique et que fait ressortir le terme même de *poikilon*. On pourra s'en faire une idée plus complète par les planches VII-VIII de WIESELER, *Theatergebäude*, p. 48 sq. V. aussi, sur les couleurs du costume de théâtre, C. ROBERT, *o. c.*, p. 34.

11. POLL., IV, 116; cf. A. MUELLER, *o. c.*, p. 236.

12. V. *supr.*, p. 321.

13. *Id.*, p. 257. V. encore Aiétès et Médée sur l'amphore de Munich, pl. VIII.

14. V., par exemple, la Clytemnestre de l'hydrie de Cumes p. 509, l'Iphigénie de l'amphore Buckingham (p. 384), la Stéropé du cratère de Ruvo (p. 452).

15. Par exemple, Iphigénie (*l. c.*), Sthénébée (p. 498). Ajoutons qu'on remarque fréquemment, sur nos peintures, les attributs ou armes dont il est question dans POLLUX (IV, 116-17), le sceptre, le caducée, l'ἐρπαις des guerriers ou des chasseurs, l'arc et la lance, la peau de lion et la massue. Cf. A. MUELLER, *o. c.*, p. 236-37; WIESELER, *o. c.*, pl. VII-VIII, XIII.

constitue un petit problème, l'absence de deux accessoires importants, les cothurnes et le masque. La haute chaussure des acteurs, dont quelques monuments tardifs offrent une image caractéristique ¹, ne se trouve ni sur le cratère de Berlin, ni sur l'amphore de Naples, ni sur aucune [des peintures étudiées ici ². Elles se rapprochent, par là, de la frise de la *Casa del Centenario* ³, où l'on a relevé la même absence. Maass, qui attribuait l'original de la frise au début de l'époque hellénistique, expliquait cette particularité en disant qu'on avait été amené, sous l'influence d'Euripide, à donner un aspect plus réel, plus humain, aux personnages tragiques, et qu'on avait ainsi abouti, dès la fin du iv^e siècle, à supprimer, au moins pour un temps, le cothurne ⁴. C. Robert a repris cette hypothèse ⁵, mais, faisant remonter encore plus haut l'original de la frise pompéienne ⁶, et s'appuyant, entre autres documents ⁷, sur le vase satyrique de Naples, il a reporté l'abandon momentané du cothurne à la première moitié du iv^e siècle, c'est-à-dire, précisément, à l'époque où ont été fabriqués un certain nombre de nos vases peints. Toutefois, nous ne croyons pas que ces monuments puissent donner un regain de force à une théorie bien problématique sur l'évolution de la chaussure de théâtre ⁸. Y chercherons-nous, au contraire,

1. V. la mosaïque de Porcareccia et la statuette de Rieti. Il est vrai que, pour cette dernière représentation, quelques doutes au sujet des cothurnes ont été émis par Rizzo *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 220, n. 38.

2. Cf. E. BETHE, *Prolegomena*, p. 320.

3. *Mon. d. Inst.*, XI, 30-32 ; C. ROBERT, *Arch. Hermen.*, f. 153, p. 197 sq. ; BIEBER, *Theaterwesen*, f. 112-114.

4. *Annali*, LIII, 1881 p. 114-117. V., là-contre, un jugement très catégorique de Rizzo, *a. c.*, p. 221-22.

5. XXII^e *Hall. Winck.-Progr.*, 1898, p. 22 sq.

6. Notons que déjà, pourtant, F. LEO (*Rhein Mus.*, XXXVIII 1883, p. 343) avait reproché à Maass de faire remonter l'original de la frise pompéienne à une date beaucoup trop haute. Le point de vue de Leo a été repris par BIEBER, *o. c.*, p. 116, selon qui le prototype n'est pas sensiblement plus ancien que les copies qui ont été exécutées dans les derniers temps de Pompéi, au 1^{er} siècle après J.-C.

7. Le relief votif du Pirée (*Ath. Mitt.*, VII, 1882, p. 389 sq., pl. XIV ; BIEBER, *o. c.*, p. 104 sq., pl. LIII ; cf. STUDNICZKA, *Mélanges Perrot*, p. 307 sq.), et la peinture d'Herculanum représentant un acteur en roi de tragédie (BIEBER, *o. c.*, p. 110, pl. LV, 2 ; S. REINACH, *R. P. G. R.*, p. 313, 5).

8. Cette théorie de C. ROBERT (*l. c.*) peut se résumer ainsi : Les socques échassières (*stelzenartige Sohlen*, *Stelzschuh*), hautes de 15 centimètres environ, dont on attribue l'invention à Eschyle (SUIDAS, s. v. Αἰσχύλος, et *Vie*, 13), et qu'on désignait peut-être sous le terme particulier d'ἐκρίβας (le mot ἐμβάτης désignant la chaussure de théâtre au sens générique), sont restées en usage pendant tout le v^e siècle. Elles ont été complètement abandonnées au début du iv^e siècle, et remplacées par la chaussure basse de la comédie qui était celle de la vie courante. Il y aurait là un symptôme du rapprochement des deux genres, qui se poursuit depuis la fin du v^e siècle, et auquel Euripide a passablement contribué. Peu après Alexandre, on vit réapparaître, pour la tragédie, une chaussure intermédiaire (κόθορνος), surélevée de 6 à 8 centimètres seulement, au moyen d'épaisses semelles (v. la Muse de la tragédie sur la base d'Halicarnasse XXXVI^e *Berl. Winck.-Progr.*, 1876, pl. I et la Tragédie personnifiée sur le relief d'Archélaos, FRIEDRICH-WOLTERS, *Gipsabgüsse*, n° 1629, BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, L). Le retour encore timide vers le passé marqué par ce cothurne hellénistique (qui est encore le *cothurnus* de Cicéron, Ovide et Horace) s'achèvera seulement à l'époque impériale, entre Auguste et Néron, où l'on reprendra, sous le nom d'ἐμβάτης, la socque de bois archaïque (le latin ; qui n'a pas d'équivalent à ce terme grec, emploie toujours *cothurnus*, mais ce

un nouveau point d'appui à la thèse opposée qui, déniait à Eschyle l'invention du haut cothurne, soutient que les acteurs n'ont été munis, jusqu'au début du iv^e siècle, que d'une chaussure basse qui se fût, ensuite, progressivement élevée ¹ ? Mais cette opinion comporte elle-même de sérieuses difficultés ² et il nous paraît beaucoup plus raisonnable d'admettre que le haut cothurne a bien été, d'une part, introduit par Eschyle ³, et que, d'autre part, il n'a nullement été abandonné au cours du iv^e siècle. Sa suppression sur les vases peints nous semble due, comme à E. Bethe ⁴, à une cause purement technique. C'était le décorateur, qui, influencé probablement par des modèles du grand art, et guidé, aussi, par les traditions particulières à la céramique, désirait conserver à ses figures des proportions et un aspect vraiment humains, afin que le tableau gardât tout son charme décoratif. Beaucoup moins soucieux de reproduire exactement une *scène de tragédie* que d'évoquer, selon sa propre fantaisie ou d'après quelque peinture célèbre, une légende illustrée par le drame, il lui arrive souvent de placer, à côté des personnages en costume de théâtre, d'autres personnages représentés dans le costume de la vie ordinaire, ou encore, maintes fois, dans la nudité héroïque, et il ne pouvait maintenir l'harmonie entre ces éléments divers qu'en enlevant aux premières figures tout ce qui les eût trop nettement distinguées des autres.

C'est dans la même voie qu'il convient de chercher, selon nous, la solution de la seconde énigme rendue plus piquante encore par la comparaison avec les vases à phryaques où le masque bouffon des acteurs comiques est toujours représenté. Devons-nous voir, dans l'absence de masque sur les vases à sujet dramatique, une preuve que les tendances nouvelles de la tragédie grecque après Euripide, son caractère de plus

mot, chez Sénèque et Martial, correspond à ἑμβάτης, et a donc un tout autre sens que le *cothurnus* des écrivains romains cités plus haut, qui correspondait à κόθορνος. L'ἑμβάτης de l'époque impériale est tout à fait semblable à l'ὀκρίβας du v^e siècle, à cette légère différence près que les socques, au temps classique, étaient dissimulées par le vêtement au lieu que, par la suite, on les laissait à découvert. — Cette doctrine de C. Robert a été critiquée par KOERTE (*Deutsche Literaturzeit.*, 1899, n^o 44, p. 1687-88 ; v. la réplique de C. ROBERT, *XXIII^e Hall. Winck.-Progr.*, 1899, p. 17, n. 1) et de sérieuses réserves ont, aussi, été formulées par Rizzo (*a. c.*, p. 220 sq.). A notre avis, la faiblesse de cette thèse vient de ce qu'on ne s'explique nullement pour quelle raison le haut cothurne aurait été abandonné au début du iv^e siècle, alors que les acteurs jouaient encore dans l'orchestra ; de plus, quoi que pense C. ROBERT (*a. c.*, p. 17, n. 1), il nous semble que, même mensongère, l'anecdote de la chute d'Eschine dans le rôle d'Oinomaos, *Vie d'Esch.*, p. 269 (West.), fera toujours difficulté.

1. C'est la théorie de KOERTE et Rizzo (*l. c.*).

2. Elle ne tient nul compte des témoignages anciens (v. *supr.*, p. 552, n. 8), et elle suppose que les acteurs ne se différenciaient guère, par la taille, des choreutes qui évoluaient près d'eux dans l'orchestra.

3. V. les témoignages anciens ci-dessus, p. 552, n. 8. Bieber paraît admettre une solution analogue (*Arch. Jahrb.*, XXXII, 1917, p. 86). Nous ne croyons pas, malgré KOERTE (*a. c.*, p. 1688), que le jeu de scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle (935 sq.) constitue une objection insurmontable à cet égard, et nous nous rangerions volontiers à l'explication de C. ROBERT, *XXII^e Hall. Winck.-Progr.*, 1898, p. 23.

4. *Prolegomena*, p. 320. Cf. ce que dit, à propos de la frise de Pompéi, LEO, *a. c.*, p. 343.

en plus passionné et l'importance de plus en plus grande accordée au jeu des interprètes ¹ avaient dû avoir pour résultat la suppression du masque tragique ² ? Mais, comme l'a bien souligné M. E. Pottier, à l'occasion d'autres monuments, où l'on voit des acteurs montrant leur visage au naturel, une pareille hypothèse serait en contradiction absolue avec tout ce que nous croyons savoir du théâtre grec ³. Attirerons-nous plutôt l'attention ⁴ sur la différence trop souvent méconnue entre le masque de l'âge hellénistique et romain dont le type, reproduit à satiété par l'art postérieur, s'est en quelque sorte imposé à l'imagination des modernes, masque « aux traits accusés avec une bouche énorme, un nez busqué, des yeux lugubrement ouverts » ⁵, et le masque de l'époque classique, beaucoup moins éloigné, à coup sûr, de la vérité humaine ⁶, et dirons-nous que ce masque, relativement peu accusé, est, non pas absent, mais difficilement discernable ⁷ sur nos peintures à dimensions restreintes ? On pourrait croire, en effet, dans certains cas ⁸, retrouver, à un examen attentif, quelques linéaments de cet accessoire. Toutefois, la vérité, selon nous, est que, sauf exception, les décorateurs ont bel et bien rejeté le masque, et cela pour les mêmes raisons que le cothurne. Ils n'entendaient aucunement donner, comme les peintres de phryaques, des instantanés de la scène ; ils voulaient présenter beaucoup moins des acteurs en train de jouer que les héros illustrés par le drame ⁹ dont la tradition s'imposait à eux, guidés en cela, croyons-nous, par l'exemple de leurs grands modèles sur l'action desquels nous aurons, bientôt, à revenir.

On a également relevé un souvenir du théâtre dans l'attitude prêtée à certains personnages et dans la place respective des figures, si bien que la mise en scène aurait exercé une influence jusque sur tel motif

1. Sur l'importance que prennent les acteurs, au iv^e siècle, v. C. ROBERT, *o. c.*, p. 27 ; cf. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 2, n. 7.

2. Nous songeons ici à une simple suggestion de Mommsen, rappelée par C. ROBERT, *Annali*, LII, 1880, p. 210 : « A buon diritto il Mommsen dice che l'abolizione delle maschere sarebbe stata una conseguenza naturale e necessaria della direzione che prese la tragedia antica sotto l'influenza di Euripide. Ma la forza della tradizione anche nell'istituzioni sceniche era troppo grande per ammettere una innovazione tanto ardita. »

3. E. POTTIER, *Nécr. de Myrina*, p. 469. Cf. BIEBER, *Arch. Jahrb.*, XXXII, 1917, p. 86.

4. Avec E. POTTIER, *Cat. des Vases antiques*, III, p. 1057.

5. E. POTTIER, *l. c.*

6. V. les plus anciennes représentations que nous possédions des masques antiques (vase satyrique de Naples, *supr.*, p. 44 ; relief du Pirée, *supr.*, p. 552, n. 7 et BIEBER, *a. c.*, f. 44 ; Muse de Mantoue, *id.*, f. 45 ; Dionysos enfant sur les épaules de Silène, *id.*, f. 46 et *Theaterwesen*, f. 102).

7. Comme le suggère E. POTTIER (*Nécr. de Myrina*, p. 470) à propos d'autres monuments.

8. V. Créon sur l'amphore de Munich, et le vieillard représenté sur l'amphore de l'Ermitage (p. 211).

9. C'est dire que l'évolution vers des représentations de plus en plus réalistes des scènes de théâtre, soulignée par REISCH (*Griech. Weihgesch.*, p. 140, n. 2), n'est encore engagée, à ce point de vue, qu'en ce qui concerne le vêtement de certains personnages.

particulier de nos vases peints et sur leur composition d'ensemble. C'est ainsi que C. Robert ¹ a proposé de reconnaître sur l'un d'entre eux la signification symbolique des deux parodoi, l'entrée de droite étant réservée aux acteurs qui venaient, censément, de la ville ou du port, et l'entrée de gauche à ceux qui arrivaient de la campagne ou des terres étrangères ² : l'amphore de Ruvo qui se rattache à une tragédie d'*Antigone* ³ nous montre à droite Créon, le souverain de la cité, et, à gauche, l'héroïne qu'on a surprise dans sa cachette rustique, et qu'on ramène prisonnière. Mais des rencontres de ce genre peuvent être dues à un simple hasard ou à des motifs proprement techniques, et il serait exagéré d'en rien conclure même si nous en avions beaucoup d'exemples. O. Jahn ⁴ a été le premier à établir entre une particularité des vases dramatiques et le spectacle de la scène un rapprochement qui nous paraît beaucoup plus fondé : il s'agit de la localisation des dieux au registre supérieur, soit en frise continue, soit répartis en deux groupes de chaque côté de l'édicule central, procédé qui dériverait, selon Jahn, des apparitions divines réalisées au théâtre, au moyen du théologeion. Les dieux, dans de nombreuses tragédies, étaient visibles pour le spectateur, à la partie la plus élevée de la *σκηνή*, et nous aurions ainsi, sur nos peintures de vases, une image plus ou moins exacte de ces manifestations des Immortels qui venaient clore la tragédie humaine à laquelle, souvent, ils avaient secrètement présidé. M. E. Pottier a fait ressortir de même ⁵ la probabilité d'une action du théâtre en ce qui touche l'ordonnance étagée qu'on remarque déjà sur l'hydrie de Meidias ⁶, et qui devient surtout fréquente avec les vases apuliens. Ce sont là des hypothèses très vraisemblables ⁷, mais il est juste, pourtant, selon nous, d'y apporter une légère réserve, d'indiquer que l'impulsion donnée à cet égard par le théâtre n'a pas dû être exclusive, et que son rôle a été, surtout, de pousser la céramique dans la voie où elle s'était déjà engagée en recherchant, sur le modèle de la grande peinture polygnotéenne, à

1. *Bild u. Lied*, p. 43, n. 52. C. Robert s'est également demandé (*Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878 p. 13 sq.) si les masques des personnages d'*Andromède*, sur une fresque de Pompéi, (*Arch. Zeit.*, a. c., pl. III ; BIEBER, *Theaterw.*, pl. LXIV, 2, et p. 123), ne seraient pas disposés selon le même principe, le masque de Persée étranger, étant à gauche, ceux d'*Andromède*, Cépheus et Cassiopée se trouvant placés à droite.

2. POLL., IV, 126. Il faut entendre ici, entrée de droite et de gauche par rapport au spectateur. V. à ce sujet, NAVARRE, *Dionysos*, p. 120, et FRICKENHAUS, *D. altgriech. Bühne*, p. 9-10. Cf. FIGANIOL, *Rech. sur les Jeux Romains*, p. 34.

3. V. *supr.*, p. 274.

4. *Einleitung*, p. 225 sq.

5. *Cat. des Vases antiques*, III, p. 1056.

6. V. *supr.*, p. 544, n. 7.

7. Il n'est guère douteux, en particulier, qu'un vase comme le cratère de Dircé qui est encore, d'ailleurs, dans le style polygnotéen (v. *supr.*, p. 305), n'offre un souvenir précis des apparitions au théologeion. Il en est peut-être de même pour le vase qui représente Alcène sur le bûcher (*supr.*, p. 248). La chose est beaucoup plus incertaine pour le cratère d'Asstéas, de Madrid (v. *infr.*, p. 564).

réaliser des effets de perspective. Comme nous l'avons dit plus haut ¹, on passe aisément de la notion d'arrière-plan à celle de plan supérieur, de la composition librement répartie entre divers niveaux à la composition par zones, et il nous semble que la vue du théâtre a surtout aidé les céramistes de la fin du v^e siècle et du début du iv^e à poursuivre une évolution contenue en germe dans les modèles antérieurs du grand art ².

Bon nombre de personnages de nos peintures à sujet dramatique ont une attitude théâtrale, au sens le plus courant du mot, et l'on a pensé, en outre, que la disposition caractéristique de certains d'entre eux n'était explicable que par des particularités de la mise en scène. Engelmann a cru en trouver un exemple significatif dans les monuments qui se rapportent à la tragédie d'*Andromède* ³. Sur le beau cratère de Berlin, comme sur la peinture très postérieure du Musée de Naples ⁴, on voit la victime attachée à un récif, ce qui est très naturel et très clair, et ce qui paraît conforme, d'ailleurs, à la réalisation scénique d'Euripide ⁵. Dans d'autres cas, Andromède va être liée à des pieux qu'on enfonce en terre, ou bien ses poignets sont fixés à des troncs d'arbre, et elle se trouve encore entre deux arbustes sur un exemplaire d'Apulie où elle est déjà délivrée de ses chaînes ⁶. Par ailleurs, et cela est beaucoup plus curieux, l'hydrie d'Anzio nous montre la jeune fille attachée à deux colonnes ioniques émergeant de bouquets de feuilles d'acanthé ⁷. Comment le peintre, qui connaissait sans aucun doute l'histoire d'Andromède, a-t-il pu avoir l'idée d'une pareille image ? N'est-ce point, suggère Engelmann, qu'on avait vu l'héroïne enchaînée de la sorte aux colonnes du proskénion et que le tableau est inspiré du spectacle de la scène ? Pendant longtemps, suppose Engelmann ⁸, les colonnes du proskénion ont dû être constituées par de simples pieux ou des troncs d'arbre à peine équarris que l'on dressait même, parfois, au moment des représentations, dans les cavités pratiquées à l'avance, et c'est ce dont nous aurions un souvenir sur plusieurs des répliques de l'exposition d'Andromède, notamment sur l'hydrie de Londres ⁹. Mais il y a plus : le vase de Bari représente, on s'en souvient, la victime qui,

1. V. p. 540 ; cf. FURTHWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 145 ; PFUHL, *Malerei u. Zeichn.*, § 636.

2. Il est vrai que M. E. POTTIER (*Cat. des Vases ant.*, III, p. 1054) est enclin à penser que Polygnote a été influencé par le théâtre dans sa manière de disposer les divers éléments de ses tableaux. Nous retrouverions donc déjà une action au moins indirecte du théâtre dans la perspective des vases polygnoteiens d'où découle la composition par zones.

3. ENGELMANN, *Arch. Studien z. d. Tragik.*, p. 6 sq.

4. V. *supr.*, p. 261.

5. *Id.*, p. 265.

6. *Id.*, p. 263.

7. *Id.*, p. 261.

8. *O. c.*, p. 9 sq. ; cf. DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 379-80.

9. V. *supr.*, p. 149. Engelmann voit également (p. 11) un souvenir de la décoration

bien qu'enchaînée, est commodément assise sur un siège luxueux ¹. Encore dans ce cas, est-il admissible que le décorateur ou son modèle ait pris l'initiative bizarre d'installer dans un fauteuil une jeune fille livrée en pâture à un monstre sur le rivage de la mer ? Si l'artiste a conçu un tel tableau, c'est qu'il avait eu lui-même sous les yeux une réalisation scénique analogue qui pourrait passer pour une parodie si elle n'était plutôt un expédient de petit théâtre provincial ².

Ces ingénieuses considérations d'Engelmann ont été, parfois, accueillies avec scepticisme ³. En fait, le type d'Andromède assise, peut être une simple variante artistique, et il est permis de voir dans le motif d'Andromède aux colonnes une stylisation des images où elle est liée à des troncs d'arbre, ces derniers étant eux-mêmes un détail pittoresque qui devait s'offrir assez naturellement à l'esprit des décorateurs ⁴. Toutefois, il serait excessif, en une matière aussi complexe, d'opposer à la théorie précédente, encore que sujette à réserves, une fin de non-recevoir aussi absolue que celle opposée par Furtwängler ⁵. Tout récemment encore, un spécialiste du théâtre grec a interprété dans le même sens qu'Engelmann, sinon d'une manière identique, les diverses images de l'exposition d'Andromède ⁶ : les colonnes ou les troncs d'arbre auxquels est liée la jeune fille rappelleraient les montants de la légère construction que supportait l'eccyclème, et il faudrait voir jusque dans le fauteuil d'abord surprenant de la victime, le *θηρόν* qui, au dire de Pollux ⁷, était, dans certains cas, annexé à cette machine scénique.

On peut s'attendre, en effet, à relever dans les peintures s'inspirant du drame, quelques vestiges de la machinerie théâtrale ou du décor. Des éléments de paysage rustique ou marin, tels que le récif où était enchaînée Andromède et la grotte devant laquelle se jouait *Antiope* ⁸,

du proskénion dans les arbres figurés sur le cratère de Pisticii (*Griech. Vasenmal.*, pl. CX, 4 ; PFUHL, *o. c.*, f. 800).

1. V. *supr.*, p. 261.

2. ENGELMANN, *o. c.*, p. 7.

3. V. RIZZO, *Riv. di Filologia*, XXX, 1902, p. 148, et p. 479, n. 3.

4. Quant aux poteaux qui figurent sur l'hydrie du British Museum dont l'image se rattache sans doute, on l'a vu, à l'*Andromède* de Sophocle, je doute particulièrement qu'ils soient, comme le veut Engelmann, un rappel du proskénion où l'on ne saurait affirmer, d'ailleurs, que Sophocle ait fait enchaîner la victime. N'y a-t-il pas là une invention proprement artistique pour rendre d'une manière expressive les préparatifs du supplice ?

5. *Griech. Vasenmal.*, II, p. 96.

6. FRICKENHAUS, *D. altgriech. Bühne* (1917), p. 9, n. 10.

7. *Onom.*, IV, 128. D'après FRICKENHAUS (*l. c.*), ç'aurait été là une simplification de la mise en scène. L'auteur ne conteste nullement que l'*Andromède* d'Euripide n'ait été originairement représentée liée à un rocher (v. *o. c.*, p. 15).

8. V. *supr.*, p. 294, n. 7. Le paysage rustique ou marin était encore, par exemple, le cadre de la *Nausicaa*, des *Limiers*, du *Philoctète* et de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, du *Cyclope* et de l'*Electre* d'Euripide. V. *Dict. des Antig.*, s. v. *Theatrum*, p. 200 ; DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 209 sq ; WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 246, n. 1 ; FRICKENHAUS, *o. c.*, p. 12 sq. ; J. T. ALLEN, *The Greek Theater of the fifth cent. bef. Chr.*, (*Univ. of California Publicat.*, VII, 1920), p. 47 sq. ; BIEBER, *Theaterw.*, p. 8.

sont très reconnaissables sur quelques-uns de nos vases, mais, ce qu'on y retrouve particulièrement, semble-t-il, c'est le décor architectural qui était celui de la plupart des tragédies grecques dont l'action se déroulait devant une tente guerrière, devant un temple et, surtout, devant un palais ¹. On a reconnu une image de ce décor dans l'édicule qui figure sur plusieurs vases à sujet dramatique, notamment sur les grandes amphores apuliennes ; cette construction se présente sous deux formes, la plus fréquente étant celle d'un naïskos simplement composé de quatre colonnes ² supportant une toiture à rampants couronnée d'acroteres ³ ; sur deux spécimens, l'édicule, toujours réduit à quatre colonnes, offre un aspect moins schématique, en ce sens qu'une porte est indiquée entre les deux colonnes du second plan, ce qui permet de supposer un mur ⁴. Ajoutons que, dans deux cas, sur les amphores de Munich (*Médée*) et de Ruvo (*Hypsipyle*) ⁵, le petit édifice, un peu plus développé, est pourvu de six colonnes. Déjà signalé par O. Jahn ⁶, le rapport de ces édicules avec le théâtre a été admis, encore, par Dörpfeld et Reisch qui ont même utilisé ces représentations, où ils discernent un *prothyron* ou vestibule, pour restituer le principal décor de fond du théâtre classique ⁷. Le palais, qui le constituait, se fût divisé en trois parties : au centre, exhaussé sur un stylobate, un vestibule formé de colonnes et surmonté d'un fronton, et, sur les côtés, deux ailes aux murs pleins ⁸ et à la toiture plate, situées en peu en retrait du péristyle ⁹. Le vestibule, malgré son exiguïté, était réellement praticable, et

1. La tente guerrière était le décor de plusieurs pièces perdues d'Eschyle appartenant au cycle troyen (DOERPFELD-REISCH *o. c.*, p. 199), et elle était figurée par une simple baraque de bois (M. BIEBER, *o. c.*, p. 8). Par la suite, elle a dû toujours comporter des éléments proprement architecturaux (v. FRICKENHAUS, *o. c.*, p. 14.) Il est curieux d'observer que, sur l'amphore de Boston (v. p. 528), la tente d'Achille est représentée par un naïskos à colonnes. *Ajax*, *Hécube*, les *Troyennes*, *Iphigénie à Aulis*, *Rhésos*, se jouaient devant ce décor. Le temple figurait dans les *Euménides*, *Ion* et les *Suppliantes* d'Euripide ; le palais dans *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Trachiniennes*, *Electre*, *Antigone*, *Œdipe-Roi*, *Alceste*, *Médée*, *Hippolyte*, *Héraclès*, *Andromaque*, les *Bacchantes* etc. (V. *Dict. des Antiq.*, s. v. *Theatrum*, p. 199 sq.; DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 204 sq. ; FRICKENHAUS, *l. c.* ; J. T. ALLEN, *l. c.*). C'est dans l'*Orestie* qu'on trouve pour la première fois un temple et un palais, et l'emploi de l'eccyclème y suppose un décor de fond solide, installé à l'extrémité de l'orchestra. On admet généralement que les quatre plus anciens drames conservés d'Eschyle n'impliquent encore aucun décor de fond de ce genre (BIEBER, *o. c.*, p. 7 et 12. V. cependant quelques hypothèses différentes pour le *Prométhée* et les *Sept contre Thèbes*, dans DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 197 sq., et FRICKENHAUS, *o. c.*, p. 6 et 12).

2. Généralement ioniques.

3. V., par ex., p. 385. Il arrive d'ailleurs, que, par suite d'une perspective défectueuse, on ne voie que les deux colonnes antérieures (v. p. 70).

4. V. *supr.*, p. 157 et 384.

5. *Id.*, p. 405 et 360.

6. *Einleitung*, p. 227.

7. DOERPFELD-REISCH, *D. Griech. Theater* (1896), p. 307 sq.

8. Avec une simple porte correspondant, de chaque côté, à la porte centrale au fond du *prothyron*.

9. DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 205, et f. 93, p. 373.

les acteurs devaient, en de nombreuses circonstances, y trouver place ¹, comme nous le voyons sur nos peintures de vases où le petit édifice est généralement occupé par les principaux personnages ².

Il est vrai que cette théorie de Dörpfeld et Reisch n'a pas été uniformément acceptée ³. C'est ainsi que Frickenhaus, dans son récent ouvrage sur la scène grecque, a proposé de reconnaître, dans l'élément architectural des vases en question, non plus un vestibule du palais, mais l'ecceclème qui eût supporté, souvent, une légère construction de bois servant de cadre aux tableaux sensationnels que cette machine apportait sous les yeux des spectateurs ⁴. Si la conception de Frickenhaus est exclusive de toute croyance en un *prothyron* en saillie par rapport au niveau de la *σκηνή*, elle maintient, du moins, en étroite relation avec le théâtre l'édicule représenté sur les monuments figurés. Mais d'autres chercheurs ont fait des réserves sur cette relation même, et leurs doutes proviennent d'une remarque qui s'impose au moindre examen d'ensemble de la céramique italote.

En effet, les vases peints à sujet dramatique sont loin d'être les seuls que décore un édifice central ; il en est de même pour un nombre encore plus grand de vases à sujet funéraire ⁵, et l'on voit alors, sous l'édicule, non plus un héros de tragédie, mais le défunt héroïsé auquel on vient porter des offrandes ⁶. Or, le palais scénique ne dériverait-il pas, tout simplement, de ces chapelles funéraires ? ⁷ De plus, de grandes am-

1. *Id.*, p. 205 et 309 ; cf. E. BETHE, *Prolegomena*, p. 203, n. 47 ; WATZINGER, *o. c.*, p. 44, n. 1. V. encore REES, *Class. Phil.*, X, 1915, p. 124 sq. (cité par J. T. ALLEN, *o. c.*, p. 98, n. 216).

2. Notons pourtant que, dans certains cas, les personnages sont placés au devant de l'édicule (v. p. 384) ou bien même l'édifice joue le rôle d'un décor d'arrière-plan (v. p. 254 et 383).

3. V. FIECHTER, *D. baugeschichtl. Entwicklung d. ant. Theaters* (1914) p. 42 (cité par J. T. ALLEN, *o. c.*, p. 97, n. 214) ; C. ROBERT, *Hermes*, XXXII, 1897, p. 428 et n. 1, contre la conception de REISCH (*Griech. Theater*, p. 205-206) supposant que, dans le *Cresphonte* d'Euripide, l'attentat de Méropé contre son fils inconnu avait lieu sous le *chalcidicum* ou vestibule, à la vue des spectateurs.

4. *O. c.*, p. 7-8, et pl. III. FRICKENHAUS (p. 8, n. 9) rapporte à Puchstein le premier énoncé de cette opinion.

5. V. LENORMANT-DE WITTE, *Elite Céramogr.*, I p. 21 ; PATRONI, *La Ceram. antica nell' Italia merid.*, (v. *supr.*, p. 536, n. 2), p. 85, 153 sq ; WATZINGER, *o. c.*, I (*Grabschmuck auf unterit. Vasen*) et, spécialement, pour l'analyse des principaux motifs de ces représentations funéraires, p. 21 sq. V. aussi, à cet égard, l'étude de F. VANACORE (*I vasi con heroon dell' Italia merid.* ; v. *supr.*, p. 537, n. 8), p. 184 et les vingt tableaux synoptiques annexés à ce mémoire. On y trouve également, p. 178, des indications sur les diverses formes d'hérôon. On verra, dans l'ouvrage de Patroni, de nombreux spécimens de ces peintures funéraires ; cf. INGHIRAMI, *Vasi fitt.*, I, 12 et 20 ; *Elite Céramogr.*, I, 67 ; A. GENICK, *Griech. Keramik*, pl. VI, VII, XII ; *Cat. Brit. Mus.*, VI, F, 352 ; DUCATI, *Storia del. Ceram. Greca*, II, p. 459, f. 331, etc.

6. Il y a, d'ailleurs, d'assez nombreux cas où l'édicule ne contient aucune image du défunt (v. VANACORE, *o. c.*, p. 177, et *Quadro XI*).

7. V. DRAGENDORFF, *Deutsche Literaturzeit.*, 1900, n° 34, p. 2235 ; C. ROBERT, *Hermes*, XXXVI, 1901, p. 377. La question se pose d'autant plus que certains de nos vases dramatiques ont, au revers, une représentation funéraire avec un édicule analogue à celui que l'on voit sur la face principale et c'est, de part et d'autre, la même composition symétrique autour de l'édifice central. V. amphore de Niobé (*supr.*, p. 83 et WATZINGER *o. c.*, p. 47), amphore d'Achille (*supr.*, p. 528 et PATON, *Amer. Journ. of Archaeol.* XII,

phores apuliennes, jumelles des amphores à sujet dramatique et provenant sans doute du même atelier ¹, évoquent des scènes du monde infernal selon la même composition tripartite disposée autour d'un naïskos analogue mais qui représente, cette fois, le palais d'Hadès et de Perséphone ². Doit-on faire dériver ces secondes amphores des premières, et faut-il reconnaître dans le *prothyron* ou le palais ³ des vases dramatiques le modèle du palais infernal ? Ou bien, faut-il établir la relation inverse, et croire que le palais infernal est le prototype du palais scénique ? Sans affirmer ce dernier processus, M.-J.-T. Allen déclare que l'autre opinion, admise par Watzinger ⁴, est « hasardeuse, sinon à coup sûr mauvaise » ⁵, et il estime que pas un des vases à sujet dramatique ne reproduit, à quelque degré que ce soit, la disposition architecturale du théâtre ⁶.

Ce scepticisme a, croyons-nous, quelque chose d'excessif. Sans doute, il serait arbitraire d'isoler les vases peints à sujet dramatique du reste des produits italiotes, et l'on ne peut en bien comprendre tous les détails qu'en les considérant à leur place dans l'évolution de la céramique. A ce point de vue, il est probable que l'édicule central est

1908, p. 409), amphore de Médée (*supr.*, pl. VIII et *Griech. Vasenmal.*, II, f. 54, p. 162). La relation qui pouvait exister entre la représentation funéraire d'un des côtés et la représentation mythique de l'autre, reste un curieux problème à élucider. A ce point de vue, une amphore inédite du Musée de Bari (Arm. XI) est particulièrement intéressante ; elle ne montre, il est vrai, qu'un seul édifice, mais les deux représentations sont groupées sur la même face : en haut, Andromède délivrée par Persée, en bas, flanqué de porteuses d'offrandes, un édicule funéraire sous lequel est déposée une amphore semblable à celle qui est ornée des deux tableaux que nous décrivons. La destination sépulcrale d'un grand nombre de nos vases ne peut faire de doute, mais, même dans ce cas (v. *supr.*, p. 537, n. 8), les artistes enfermaient-ils quelque symbole dans les représentations mythiques qu'ils associaient ainsi, parfois, aux images proprement funéraires ?

1. V. *supr.*, p. 536, n. 6 et MICHAELIS *Annali*, XLIII, 1871, p. 190. On pense même que l'amphore de Munich à scènes infernales et l'amphore de Médée sont l'œuvre du même artiste (v. *Griech. Vasenmal.*, II, p. 139).

2. La série de ces amphores a été publiée dans les *Wiener Vorlegeblätter*, E, pl. I-VII. Les trois principales sont celles de Carlsruhe (REINACH, *Rép.*, I, 108), de Naples (*Id.*, I, 167), de Munich (*Id.*, I, 258, 4. Cf. *Griech. Vasenmal.*, pl. X et Text I, p. 47 sq.). V. principalement, à ce sujet, WINKLER, *Bresl. Phil. Abhandl.*, III, 5 (1888), p. 38, et KUEHNERT, *Arch. Jahrb.*, VIII, 1893, p. 104 sq. Cf. DUCATI, *Storia*, II, p. 457-58, et n. 1 à p. 445. De bien curieux fragments d'un vase analogue ont été publiés par JATTA, *Mon. Antichi*, XVI, 1906, p. 517 sq., pl. III. = notre fig. 161. M. Bendinelli a aussi fait connaître (*Ausonia*, VII, 1912, p. 109 sq.) un fragment d'un grand vase du même genre, mais sans édicule central. Il l'estime le plus ancien de la série, et le place parmi les premiers produits italiotes.

3. M. J.-T. ALLEN (*o. c.*, p. 99) croit, en se fondant précisément sur les représentations infernales, que l'édicule des vases dramatiques ne peut être un *prothyron*, mais figure le palais lui-même. L'argument qu'il tire aussi de l'amphore de Médée (p. 101) nous semble sans grande portée, les peintres ayant souvent montré ce qui n'était pas vu des spectateurs.

4. *O. c.*, p. 46-47.

5. J.-T. ALLEN, *o. c.*, p. 99-101.

6. *O. c.*, p. 101. Quoique partisan absolu des doctrines de Dörpfeld en ce qui touche la place des acteurs dans l'orchestra, M. J.-T. Allen n'admet donc pas sa théorie d'un *prothyron* en avancée sur la *σκηνή*. Il croit, d'ailleurs, à un autre genre de portique (v. p. 55 sq., et f. 31), à une longue colonnade en retrait par rapport aux avancées des *paraskénies*.

apparu, d'abord, sur les vases à sujet funéraire qui ne font que continuer eux-mêmes, à cet égard, la tradition du *naïskos* figuré sur les stèles attiques¹. L'idée première d'un élément architectural a donc pu très bien venir de là, mais ce n'est point dire que le petit édifice des vases dramatiques qui, avec ses sveltes colonnes, offre, en général, un aspect différent de l'héroon plus massif des vases funéraires, n'en soit qu'une transposition. C'est au théâtre, croyons-nous, que les peintres de sujets dramatiques ont dû naturellement emprunter le modèle de leur principal décor, modèle qu'ils ont reproduit, d'ailleurs, de façon très schématique², en l'isolant des autres parties de la construction scénique³, à la manière d'un *naïskos*. Il est donc légitime d'y voir soit, avec Dörpfeld et Reisch, un rappel du vestibule se détachant sur le devant de la *σκηνή*, soit encore, selon l'autre hypothèse mentionnée plus haut⁴, une image plus ou moins exacte de la légère construction de l'*eccyclème* grâce auquel l'intérieur de la demeure était soudainement produit à la vue de l'assistance⁵. Quant au palais des amphores à scènes infernales qui témoigne, souvent, de plus de recherche dans le détail⁶, nous le considérerions volontiers comme un dérivé du palais scénique⁷, en admettant, aussi, que la composition tripartite de ces tableaux des Enfers d'où les souvenirs de la tragédie ne sont peut-être pas totalement absents⁸, et où les principaux personnages ont le costume de théâtre⁹ (fig. 161), a pu être décalquée sur le schème des amphores à sujet dramatique¹⁰.

1. V. CONZE, *Attische Grabreliefs*, I, pl. XV-XIX, XXII, XXIV, XXV, etc. Cf. COLLIGNON, *Sculpt. grecque*, II, pl. IV, f. 89, 193, et, comme spécimens très archaïques, les stèles de Marseille, PERROT-CHIEPZ, *Hist. de l'Art*, VIII, f. 193. V. encore DUCATI, *Storia*, II, p. 459. Il est probable, d'ailleurs, que, comme le croient WATZINGER (*o. c.*, p. 1) et VANACORE (*a. c.*, p. 177) l'édicule des vases italiotes correspond à de véritables chapelles sépulcrales (cf. COLLIGNON, *Statues funér. dans l'art grec*, p. 107 sq.).

2. DÖRPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 309-310.

3. Et sans se soucier, d'autre part, de ne montrer dans ce cadre que des tableaux réellement visibles au théâtre.

4. Pfuhl lui accorde un certain degré de probabilité (v. *Malerei u. Zeichn.*, § 783).

5. Cf. *supr.*, p. 559.

6. WATZINGER, *o. c.*, p. 10. V. les exemplaires de Naples et de Carlsruhe.

7. Il ne me paraît pas aussi improbable qu'à M. J.-T. Allen que les artistes se soient inspirés du décor théâtral pour représenter la demeure fabuleuse d'Hadès et de Perséphone.

8. V. *supr.*, p. 525, n. 2, pour le groupe de Mégara et des Héraclides. WATZINGER (*o. c.*, p. 46), croit aussi retrouver un souvenir du *Peirithoos* d'Euripide (NAUCK, p. 546; *Dict. des Antiq.*, s. v. *Theseus*, p. 233, n. 3) dans le groupe de Thésée et Peirithoos qui sont figurés, soit seuls, soit sous la garde de Diké (v. les exemplaires de Munich et de Carlsruhe, et le fragment de Carlsruhe (REINACH, *Rép.*, I, 455, 2). Les *Euménides* qui figurent sur le vase publié par JATTA (v. *supr.*, p. 560, n. 2) pourraient dériver d'Eschyle.

9. Cf. *Griech. Vasenmal.*, I, p. 47. Ici encore, il paraît assez naturel qu'on ait emprunté à la scène le costume d'Hadès, de Perséphone, d'Orphée et des juges infernaux.

10. Quelques indices chronologiques semblent être en faveur de la genèse que nous proposons : l'amphore de Munich à scènes infernales, la plus caractéristique peut-être, et dont la représentation offre le plus de ressemblances avec les amphores à sujet dramatique (v. l'amphore de Médée), est considérée comme inférieure, au point de vue technique, à l'amphore des Perses (*Griech. Vasenmal.*, II, p. 139; DUCATI, *Storia*, II, p. 457) et DUCATI (*l. c.*) l'estime même de date postérieure. On objectera que le vase des Perses n'a point d'édifice central, mais l'amphore d'Achille Thersitoclone, qui en

Trois de nos vases peints, l'amphore de Naples relative à Méléagre, le cratère du Louvre où l'on a parfois reconnu Oreste et Pylade en Tauride ou l'enlèvement du Palladium troyen, et le vase d'Asstéas, qui évoque la folie d'Héraclès¹, offrent un élément architectural d'un aspect différent sur lequel il convient, en terminant, d'insister quelque peu. A vrai dire, le palais de l'amphore de Naples se rattache au même type que les précédents² dont il ne se distingue que par trois particularités, sa plus grande largeur, sa perspective défectueuse, l'absence d'un toit à pignon, et l'on peut noter, d'ailleurs, dans la disposition des



Fig. 161

comparses autour de l'édicule, un vestige de l'ordonnance des grandes

possède un, a été rapprochée de l'amphore des Perses, et même jugée un peu plus ancienne (v. PATON, *Amer. Journ. of Archaeol.*, XII, 1908, p. 408). Ce vase paraît être le premier en date de toute la série des grandes amphores, et c'est dans ce tableau à sujet dramatique que nous aurions le premier exemple de leur curieux élément architectural. Notons que, par ailleurs, M. BENDINELLI (*a. c.*, v. *supr.*, p. 560, n. 2) considère comme le plus ancien des vases à scènes infernales un spécimen sans édifice central. Il est vrai que, sur ce point de la priorité, la question se complique de celles des prototypes de l'art supérieur : WATZINGER (*o. c.*, p. 43 sq.) reconnaît sur les grandes amphores à sujet dramatique un reflet de tableaux votifs dont le schème se fût également imposé aux amphores à scènes infernales. D'autres auteurs, au contraire (v. KUEHNERT, *Arch. Jahrb.*, VIII, 1893, p. 108 ; BENDINELLI, *a. c.*, p. 115, n. 1), font remonter ces dernières amphores à un prototype attique de la fin du ^ve siècle, qui serait ainsi à l'origine de toutes les décorations à trois registres avec édifice central. Déjà combattue par WATZINGER (*o. c.*, p. 46), cette thèse du prototype attique des scènes infernales a été encore contestée par JATTA (*Mon. Antichi*, XVI, 1906, p. 524 sq.), et l'on verra par la suite les raisons que nous avons de considérer le tableau à trois registres comme une invention des céramistes apuliens, ce qui nous amènera, d'ailleurs, à rejeter aussi la thèse de Watzinger sur les *pinakes* votifs.

1. V. *supr.*, p. 434, 388, n. 1, 525.

2. V. DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, p. 308. ENGELMANN (*o. c.*, note à la p. 80) y discerne un proskénion, mais la chose est impossible à cause des colonnes d'arrière-plan (cf. J.-T. ALLEN, *o. c.*, p. 104).

amphores ¹. Mais le cratère du Louvre montre quelque chose de plus nouveau : on y voit représenté, dit Engelmann ², un temple ou autre bâtiment, avec une toiture peu élevée qui devait être supportée par des colonnes que l'artiste n'a pas figurées ; à droite et à gauche s'avance une aile où est ménagée une grande porte, le tout composant un ensemble très analogue, surtout si l'on restitue par la pensée la colonnade d'arrière-plan, au proskénion et aux paraskénies ³.

Le cratère d'Asstéas, du Musée de Madrid (fig. 155), a particulièrement exercé la sagacité des archéologues. Engelmann ⁴ y voit un arrière-plan formé par six colonnes qui supportent un toit, les deux colonnes extérieures, de style ionique, s'élevant un peu plus haut pour marquer, de chaque côté, les limites de la représentation, tandis que les quatre colonnes intermédiaires, de style dorique, sont masquées, aux deux tiers, par un mur où est encastrée une autre colonne. Ainsi, nous aurions encore là une image de proskénion, mais de proskénion à double étage dont la galerie supérieure était tout à fait propre à l'apparition des figures représentées, Alcmène, Iolaos et Mania.

Si les nombreux auteurs qui ont étudié ce monument ⁵ ont été à peu près unanimes ⁶ à reconnaître cet étage supérieur, on ne saurait acquiescer à l'ensemble de la description d'Engelmann qui est singulièrement inexacte. N'est-il pas clair, en effet, que les deux colonnes latérales appartiennent à un premier plan, qu'elles supportent la face antérieure du plafond à solives dont les demi-colonnes doriques soutiennent la partie postérieure ? En vérité, Héraclès et Mégara ne sont pas devant un proskénion, mais dans une salle couverte limitée, sur les côtés, par deux parois pleines ⁷ et, au fond, par une muraille ⁸ basse surmontée d'une loggia. Peut-on retrouver dans ce cadre un souvenir de quelque disposition architectonique du théâtre ?

Reisch s'était montré enclin à l'admettre, tout en soulignant, d'ailleurs, qu'il était impossible de faire le départ entre ce que l'artiste avait emprunté à la scène et à la réalité courante ⁹. Depuis, Dörpfeld

1. Aussi WATZINGER (*o.c.*, p. 40) l'a-t-il rattaché à la même catégorie.

2. *O. c.*, p. 14.

3. *Ib.* ; v., pour cette position des paraskénies flanquant le proskénion, J. T. ALLEN, *o. c.*, f. 31, p. 113 ; pour les paraskénies placées sur la skênè, v. VALLOIS, *Nouv. Arch. des Missions scientif.*, XXII, 3, 1921, p. 216 (scène du théâtre de Délos).

4. *O. c.*, p. 12-13.

5. V. l'histoire de P. KURTH, *Neapolis*, I, 1913, p. 61.

6. Sauf, peut-être, Klein, cité par KURTH, *o. c.*, p. 63.

7. La paroi de droite ayant toutefois une porte, du moins d'après la majorité des auteurs, car F. Hauser estime (v. *infr.*, 564, n. 8) que la porte, déplacée pour des convenances techniques, s'ouvrirait réellement dans le mur du fond. M. Bieber croit qu'il faut imaginer, dans la paroi de gauche, une autre porte correspondant à celle de droite (*Theaterwesen*, p. 110).

8. C'est l'opinion générale, mais quelques auteurs parlent d'un double portique. L'espace serait vide autour de la colonne inférieure, et les personnages d'arrière-plan auraient été conventionnellement représentés en bustes (v. en particulier KURTH, *o. c.*, p. 63 sq.).

9. *D. Griech. Theater*, p. 310.

a délibérément contesté tout rapport avec le théâtre, et il a soutenu que le peintre avait simplement représenté l'intérieur d'une maison ¹. Graëf a développé une théorie analogue ², mais on peut se demander si ces deux critiques ne se sont pas laissé entraîner à l'excès, dans leur ardeur à combattre les doctrines dont E. Bethe pensait avoir trouvé dans la peinture d'Asstéas une éclatante confirmation ³.

E. Bethe a prétendu, en effet ⁴, en opposition avec Dörpfeld, que les acteurs ont cessé de jouer dans l'orchestra dès la fin du v^e siècle, et il place à cette époque l'apparition de la scène, au sens moderne du mot ⁵. Or, ce serait précisément une scène de ce genre que nous rencontrerions, pour la première fois, sur le cratère de Madrid ⁶, et il faut avouer que telle est bien l'idée que suggère cette image à tout esprit non prévenu ⁷. Ajoutons que F. Hauser s'est rencontré, sur ce point, avec E. Bethe ⁸, et il a même formulé, à propos de ce vase, une théorie nouvelle sur la place du théologeion qui aurait été situé, comme nous le voyons ici, à l'étage supérieur de la scène ⁹, et non pas, comme l'admet Reisch ¹⁰, sur le toit de la skéné.

Il est vrai que cette dernière hypothèse a été jugée hasardeuse : les personnages dessinés sous la loggia ne sont nullement qualifiés pour figurer au théologeion, et c'est un *épiskénion* qu'il faudrait simplement reconnaître sur le vase de Madrid qui semble d'ailleurs offrir, par quelques détails, une disposition spéciale au théâtre de la Grande-Grèce ¹¹. D'autre part, E. Bethe fait remonter beaucoup trop haut les origines de la scène moderne, et, si le jeu des acteurs sur la skéné, est indéniable pour l'époque hellénistique ¹², l'abandon de l'orchestra

1. *Arch. Jahrb.*, XVI, 1901, p. 22 sq.

2. *Hermes*, XXXVI, 1901, p. 81 sq. V. aussi des réserves sur le rapport avec le théâtre dans l'article cité de KURTH, p. 64, n. 1.

3. *Arch. Jahrb.*, XV, 1900, p. 59 sq.

4. *A. c.*, et *Prolegomena*, p. 204 sq.

5. Il l'imagine d'abord assez basse, puis, elle se serait progressivement élevée.

6. E. Bethe veut interpréter dans le même sens l'édicule central des amphores apuliennes où il reconnaît une construction du même type (*a. c.*, p. 59 et 77). Nous ne saurions adopter cette manière de voir. Il y a de sérieuses différences entre les deux sortes d'édifice. De plus, si un vase à phryaque du Musée de Naples (DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, f. 79) présente, dressé sur l'estrade des acteurs, un auvent qui rappelle un peu l'édicule des grandes amphores, il n'y a jamais rien qui corresponde, sur ces dernières, à une localisation de ce genre, ni qui implique la surélévation que BETHE (*a. c.*, p. 74) suppose, à bon droit semble-t-il, pour la « scène » du cratère de Madrid.

7. On imagine quelque chose d'analogue à la scène du théâtre d'Epidaure, telle que l'a restituée PUCHSTEIN, *D. Griech. Bühne*, frontispice, et BIEBER, *o. c.*, f. 20.

8. HAUSER, *Griech. Vasenmal.*, III, p. 61 sq., et n. 9 à la p. 62.

9. *O. c.*, p. 64.

10. *D. Griech. Theater*, p. 215 sq. La théorie de Hauser a été suivie par FRICKENHAUS, *D. altgriech. Bühne*, p. 6.

11. BIEBER, *Theaterwesen*, p. 108 sq. ; cf. RIZZO, *Riv. di Filolog.*, XXX, 1902, p. 479, n. 3.

12. La théorie de DOERPFELD (*D. Griech. Theater*, p. 379 sq.) que, même à l'époque hellénistique, les acteurs jouaient toujours dans l'orchestra, devant le proskénion, est sérieusement battue en brèche aujourd'hui, même en Allemagne (v. FRICKENHAUS, *o. c.*, p. 33 sq. BIEBER, *o. c.*, p. 71 sq. ; cf. un excellent résumé de la question dans le

n'a dû se produire que bien postérieurement à la date proposée par cet auteur ¹. Toutefois, ce changement pouvait être déjà effectué, en certains lieux, à l'époque où peignait Asstéas ², et rien ne nous interdit de voir dans cet ensemble architectural dont M. Hauser a très curieusement souligné la ressemblance avec la scène de Shakespeare ³, le prototype de l'agencement moderne. Le seul doute qui subsiste vient de ce que l'artiste n'a nullement indiqué la surélévation sur le proskénion, comme il n'a pourtant pas manqué de le faire dans une autre de ses œuvres où il représentait une scène de phlyaque ⁴.

compte-rendu de l'ouvrage de J. T. Allen (v. *supr.*, p. 557, n. 8) « adepte fervent, intégral » de Dörpfeld, par M. NAVARRE, *Rev. d. Etudes anc.*, XXIV, 1922, p. 171-72.

1. BIEBER et FRICKENHAUS, *l. c.* Vers la fin du iv^e siècle ou au début du iii^e, comme semblent le prouver les restes des théâtres « hellénistiques » trouvés en divers points du monde grec. Athènes, cependant, paraît avoir été plus conservatrice. Le théâtre achevé par Lycurgue, aux environs de 330, mais dont le plan remontait à une époque beaucoup plus ancienne (v. BIEBER, *o. c.*, p. 15) était encore aménagé pour le jeu au niveau de l'orchestra, entre les deux paraskénies, et Frickenhaus suppose que cet usage se perpétua pendant tout le iii^e siècle (*o. c.*, p. 58 sq.).

2. V. *supr.*, p. 536.

3. *Griech. Vasenmal.*, III, p. 62. On connaît le théâtre de Shakespeare par un dessin de 1596 et quelques autres postérieurs. Hauser renvoie à la reproduction donnée par SIEPER, *Shakespeare u. s. Zeit*, p. 40.

4. Cratère de Berlin, n° 3044. V. DOERPFELD-REISCH, *o. c.*, f. 75 ; C. HOPPIN, *Blackfig. Vases*, p. 437 ; *Griech. Vasenmal.*, pl. CL, 2, et III, f. 93, p. 178 sq. Cf. E. BETHE, *o. c.*, p. 69 et 74. On peut dire, il est vrai, que, dans ce dernier cas, Asstéas a voulu se conformer à la tradition des peintres de phlyaqes qui représentent presque toujours l'estrade sur laquelle jouaient les bateleurs. Il aurait apporté moins d'exactitude dans son tableau de la folie d'Héraclès.

CHAPITRE IV

RAPPORTS DES PEINTURES DE VASES A SUJET DRAMATIQUE AVEC LE GRAND ART

Nous avons incidemment noté, en maints passages de cette étude, les ressemblances de plusieurs de nos vases peints, et la relation qu'on croyait également saisir entre certains d'entre eux et les œuvres de l'art supérieur. Ce problème des rapports entre les produits de la céramique et la grande peinture a été posé, notamment, à l'occasion des vases italiotes de la deuxième catégorie qui présentent souvent, dans l'illustration d'un même motif, des analogies si frappantes qu'on a très naturellement pensé à les expliquer par l'existence d'un prototype commun.

Considérons, avec Watzinger, ¹ les quatre groupes suivants de peintures céramiques relatives à *Iphigénie en Tauride*, à *Antigone*, à *Andromède* et à *Médée* :

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1 ^o IPHIGÉNIE EN TAURIDE : | A — Amphore de l'Ermitage (e) ² . |
| | B — Amphore Buckingham (d). |
| | C — Cratère Barone (f) ³ . |
| 2 ^o ANTIGONE : | A — Amphore Jatta (a). |
| | B — Amphore de Berlin (b). |
| | C — Fragment de Carlsruhe (c) ⁴ . |
| 3 ^o ANDROMÈDE : | A — Amphore de Canosa (b). |
| | B — Amphore d'Armentum (c) ⁵ . |
| 4 ^o MÉDÉE : | A — Amphore de Munich (f). |
| | B — Cratère de Pomarico (b). |
| | C — Amphore de Cumes (d) ⁶ . |

Ce tableau réunit quatre familles de vases dont les représentations, plus ou moins développées, offrent des points de contact bien curieux.

1. *Stud. zur unterital. Vasenmal.*, p. 37.

2. Les secondes lettres sont celles qui désignent les vases en question dans les chapitres qui leur sont particulièrement consacrés.

3. *V. supr.*, p. 384 sq.

4. *Id.*, p. 274 sq.

5. *Id.*, p. 259.

6. *Id.*, p. 400 sq.

En ce qui concerne *Iphigénie en Tauride*, c'est l'amphore de l'Ermitage qui nous donne le type le plus complet : les personnages sont disposés en trois rangées, et le centre de la peinture est occupé par l'édicule où se tient Iphigénie. Sur le cratère Barone et l'amphore Buckingham, nous ne trouvons plus, sauf Artémis et le satyre figurés à la partie supérieure de B, qu'une rangée de personnages. Par contre, l'édicule est maintenu dans B et C, avec cette différence que, sur C, Iphigénie est placée à l'intérieur de l'édicule, au lieu qu'elle est en dehors sur B. Mais les traits essentiels de ces peintures sont d'une analogie frappante : considérons, par exemple, l'attitude d'Iphigénie sur les trois représentations, son geste constant vers la droite où se tient toujours Pylade. De même, l'Artémis de A reparait sur B, avec sa torche et sa lance, bien qu'à une place différente ; sur C, elle est sans attribut, tout à fait semblable aux *ξόανα* qui, au iv^e siècle, servaient souvent d'appui aux grandes statues, ¹ mais dérivant, du moins, de la même idée d'associer l'image de la divinité à celle de la prêtresse. Si l'attitude de Pylade ne concorde pas exactement, dans A et dans B, nous remarquons, en revanche, sur ces deux exemplaires, Oreste dans une posture identique, tristement appuyé au bassin d'eau lustrale ; et si Oreste est absent sur C, on ne peut méconnaître la conformité de Pylade, sur A et C, le pétasos rejeté dans le dos et appuyé sur son bâton. Nous voyons ainsi que, malgré des divergences de détail, les trois peintures relatives à *Iphigénie en Tauride* sont unies par une intime parenté, et accusent sans doute un même modèle dont A serait, croit Watzinger ², la reproduction la plus complète, bien que le peintre ait négligé la lettre d'Iphigénie qui est visible dans la main de la jeune fille sur les deux vases B et C.

Les mêmes ressemblances éclatent à une comparaison des peintures de chacun des trois autres groupes. Pour *Antigone*, nous retrouvons, sur A et B, la figure de la prisonnière, amenée par un doryphore, et sur A, B, et C, celle du personnage qui porte douloureusement la main à sa tête. Notons encore l'attitude identique d'Héraclès, sur A et B, ainsi que la présence du jeune enfant ³ ; au surplus, la disposition respective d'Héraclès et de Créon est absolument pareille sur les deux exemplaires. Comme ils sont, d'ailleurs, assez différents par le style et comme on ne saurait guère, en conséquence, les attribuer au même artiste, on a été amené à croire, ici encore, à l'existence d'un modèle commun ⁴. Les deux peintures relatives à *Andromède* nous montrent la victime pareillement liée à deux troncs d'arbre, ayant à sa gauche

1. V. COLLIGNON, *Sculpt. grecque*, II, p. 262.

2. *O. c.*, p. 38.

3. On a vu (p. 280 et n. 9) que quelques auteurs croient aussi à la présence de l'enfant sur le fragment de Carlsruhe, mais la chose n'est pas certaine (cf. *supr.*, p. 288).

4. WATZINGER, *o. c.*, p. 38.

Cépheus, soutenu par un acolyte, à sa droite Cassiopé tristement assise ; auprès de Cassiopé se tient, sur A et B, une suivante porteuse de parasol ¹. Rappelons enfin brièvement les relations qui unissent la belle amphore de Munich aux autres vases se rattachant à la légende de Médée à Corinthe. Le groupe central de B pourrait passer pour une libre copie de la partie centrale de A ² ; de plus, l'action du pédagogue protégeant les enfants (B) ressemble fort à la tentative du doryphore pour sauver un des fils de Médée (A). Les rapports entre A et C sont également très nets : sur les deux peintures, Médée, dans un mouvement analogue, va percer de son glaive un de ses enfants qu'elle a saisi par la chevelure ³ ; la seule différence est que, dans A, l'enfant est placé sur un autel, au lieu que, en C, il n'est qu'auprès de l'autel. ⁴. Ainsi, par la persistance de certains détails et par la disposition identique des éléments essentiels, toutes ces images dénotent bien, semble-t-il, l'influence de modèles d'un art supérieur qui auraient guidé les céramistes ⁵. Mais, sous quel aspect se représenter ces modèles, et quel caractère leur attribuer, voilà où la question se complique et donne lieu à des opinions différentes.

Nous avons signalé plus haut ⁶ qu'un des traits qui distinguent les vases italiotes de la deuxième catégorie, c'est leur relation particulièrement étroite avec la scène, et nous avons noté comment ils se rapprochent, par le costume de théâtre, du cratère de Berlin relatif à *Andromède*, et de l'amphore de Pronomos. On ne sera donc pas surpris qu'on les ait fait dépendre, comme ces derniers monuments, de grandes peintures destinées à illustrer des représentations dramatiques, et qu'on y ait même vu, comme sur le vase de Naples, des reflets de tableaux votifs.

C'est J. v. Prott qui semble avoir reconnu le premier, dans le vase satyrique de Naples, la copie d'un tableau votif dédié par un héros victorieux ⁷. Il l'a donc fait rentrer dans la catégorie des répliques

1. Cf. VOGEL, *Scen. Eurip. Trag.*, p. 45. Remarquons simplement que B a conservé la galerie supérieure des dieux tandis que, sur A, c'est l'exposition d'Andromède qui occupe la place ordinaire des divinités. On pourrait peut-être rattacher au même prototype l'hydrie d'Anzio (g) où Andromède est liée à des colonnes. Il faut reconnaître, pourtant, que l'ordonnance générale de cette peinture la rattache plutôt au cratère de Berlin (a). Cf. WATZINGER, *o. c.*, p. 37, n. 2.

2. On est frappé de la disposition identique du groupe Créon-Glaucé ; v. aussi les deux femmes qui s'éloignent en hâte ; on remarque enfin, de part et d'autre, le coffret qui contenait les présents.

3. Comparer encore, à ce point de vue, la peinture de la Bibliothèque Nationale (p. 403).

4. Comparer encore le vase de la Nationale. Notons aussi que le char de Médée sur l'amphore de Canosa (e) rappelle le char d'Oïstros de A.

5. WATZINGER, *o. c.*, p. 41.

6. P. 542.

7. J. DE PROTT, *De amph. Neap. fabulae satyr. apparatus scaen. repraesentante* (*Schedae Philol. H. Usener oblatae*, 1891), p. 47 sq. Cette hypothèse a été généralement admise, et FRUHL (*Malerei u. Zeichnung*, § 636) lui accorde encore une certaine probabilité, tout en faisant observer qu'il ne peut s'agir d'une réplique exacte.

de monuments d'origine scénique auxquelles E. Reisch venait de consacrer un chapitre de son ouvrage sur les offrandes votives en Grèce ¹, et il a proposé, dans sa conclusion, de rattacher au même groupe les vases apuliens à sujet tiré du drame, dont les auteurs s'inspiraient, dit-il, des modèles attiques ². Cette théorie a été reprise par Körte qui a fait un grief à Huddilston de l'avoir négligée dans son livre ; les vases tragiques de l'Italie méridionale qui, à l'inverse des vases à phyliaques, ne se rattachent pas directement à la scène, auraient eu comme modèles des vases attiques ou des livres d'esquisses dépendant eux-mêmes de tableaux votifs attiques ³. De même, Watzinger a discerné, dans les grandes amphores d'Apulie, un souvenir des *πύλας* votifs, mais ces modèles, d'après lui, ne pouvaient avoir été peints qu'à Tarente, à l'occasion des représentations des drames attiques ⁴. Nous aurions conservé, sur ces poteries monumentales, le type usuel et, en quelque sorte, rituel du *πύλας* italiote. Les habits de théâtre, le décor central, s'expliqueraient tout naturellement par l'origine et la destination du tableau qui doit commémorer le succès d'une représentation dramatique, et les dieux figurés à la partie supérieure seraient ceux qui ont manifesté leur puissance au cours de la tragédie dont on a choisi, comme sujet de la peinture, les épisodes les plus significatifs ⁵.

On conçoit toute l'importance de ces théories pour l'étude proprement artistique de nos vases et pour la détermination de leur source littéraire. En effet, si les grandes amphores dérivent de tableaux votifs exécutés pour rappeler le souvenir d'un succès dramatique, il y a chance que les céramistes nous donnent — d'après leur modèle — tous les traits caractéristiques de la pièce en question, et qu'ils ne nous donnent que ceux-là. Il serait impossible dès lors, par exemple, de rattacher à l'œuvre d'Euripide une peinture comme celle de l'amphore de Munich, car l'artiste, exécutant un *πύλας* à l'occasion de la *Médée* euripidienne, se fût aussi bien gardé, semble-t-il, d'y adjoindre des personnages nouveaux que d'en omettre certains qui lui étaient fournis par le drame. D'autre part, nous comprendrions assez bien, selon la thèse de Watzinger et de Körte ⁶, que nous puissions avoir ainsi sous les yeux l'unique souvenir d'une tragédie qui serait, par ailleurs, complètement tombée dans l'oubli, après avoir eu son heure de vogue, une peinture de vase de ce genre ne supposant plus nécessairement un poète assez célèbre pour exercer une action sur les arts — auquel cas

1. E. REISCH, *Griech. Weihgeschenke* (Abhandl. d. Arch. Epigr. Sem. d. Univ. Wien, VIII, 1890), ch. iv, p. 116 sq.

2. A. c., p. 58-59.

3. *Berl. philol. Wochenschrift*, 1898, n° 47, p. 1460-61.

4. WATZINGER, *o. c.*, p. 44.

5. Soit vraiment représentés sur le théâtre, soit matière d'un simple récit (WATZINGER, *l. c.*).

6. Körte insiste sur ce point de vue (*a. c.*, p. 1463).

on serait toujours fondé à s'étonner que son œuvre n'ait point laissé d'autre trace — mais dérivant simplement d'un tableau dédié à propos d'un succès qui pouvait avoir été occasionnel et aussi passager que vif.

Nous avons déjà repoussé une telle façon de voir, dans le chapitre consacré à *Médée* ¹, et il nous reste à dire les motifs d'ordre plus général qui nous font juger irrecevables les théories qu'on vient d'exposer ².

Certes, on ne peut guère songer à contester l'existence de tableaux votifs consacrés, en Attique, par des poètes et des chorèges ³, mais, jusqu'à preuve du contraire, nous sommes en droit, et même en devoir, d'attribuer aux grandes amphores d'Apulie qui appartiennent, d'ailleurs, à une époque où la céramique italienne est émancipée de l'attique ⁴, un caractère strictement local ⁵. Si quelques vases attiques ont pu être désignés comme précurseurs de l'agencement en trois zones ⁶, et si cet agencement résulte d'une schématisation poussée à l'extrême de l'ordonnance polygnotéenne ⁷, il n'en est pas moins vrai que l'on n'a jamais constaté, jusqu'à présent, hors de ces produits céramiques de l'Italie méridionale, cette disposition particulière des personnages alignés en trois rangées autour d'un naïskos central ⁸. Voilà qui nous interdit de songer à des *pinakes* attiques dont ces peintures seraient la copie, et si l'hypothèse de *pinakes* italiotes est plus satisfaisante à cet égard, elle se heurte elle-même à une difficulté capitale, rien ne nous autorisant à penser qu'il y ait jamais eu, en Grande Grèce, des concours dramatiques analogues à ceux d'Athènes, ni, par conséquent, de victoires dramatiques qui aient pu être l'occasion de dédicaces ⁹.

1. V. p. 414 sq.

2. Bien qu'elles aient eu encore l'approbation de F. WEEGE, *Berl. philol. Wochenschrift*, 1907, n° 17, p. 516 sq.

3. Dans ses *Studi archeologici* (*Riv. di Filol.*, XXX, 1902, p. 452 sq.), M. Rizzo, qui a très judicieusement combattu les thèses de Prott, Körte et Watzinger, s'est montré, dans la question des peintures votives attiques se rattachant au drame, d'un scepticisme qui paraît excessif (v. C. ROBERT, *XXIV^e Hall. Winck.-Progr.*, 1903, p. 10-11; F. HAUSER, *Wien. Jahresh.*, VIII, 1905, p. 35, n. 12) et qu'il a, d'ailleurs, reconnu lui-même dans son intéressant mémoire sur le bas-relief de Medma (*Mem. d. R. Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti di Nap.*, IV, 1917, p. 157).

4. Rizzo, *Riv. di Filol.*, a. c., p. 505.

5. V. *supr.*, p. 541.

6. *Id.*, ib.

7. *Id.*, p. 540, 555. Cf. *Griech. Vasenmal.*, II, p. 145; PFUHL, *o. c.*, § 636. On ne peut guère imaginer au-delà, dans cette voie, qu'une représentation comme le motif central de la *Tabula Iliaca* du Capitole (BAUMEISTER, *Denkm.*, f. 775). Cette schématisation de l'ordonnance polygnotéenne apparaît déjà nettement, au ^{ve} siècle, dans des reliefs de Gjölbaschi — Trysa dont les sujets, répartis sur deux ou quatre registres — meurtre des Prétendants, siège d'Ilion, enlèvement des Leucippides — sont identiques à ceux traités par Polygnote (v. S. REINACH, *Monuments nouv. de l'Art ant.*, II, p. 284 sq., f. 438, 444-47, 449-50).

8. V. WATZINGER (*o. c.*, p. 42) qui insiste également (p. 41) sur la différence, dans le détail du costume, avec le vase de Naples et le cratère de Berlin (v. *supr.*, p. 547, avec la réserve de la note 3). Cf. THIERSCH, *Berl. philol. Wochenschrift*, 1899, p. 1365 sq.

9. Watzinger, qui a prévu l'objection, ne la tourne (p. 44) que par la supposition toute

Au surplus, il est un dernier argument, d'ordre proprement artistique, qui suffirait à ruiner, à notre avis, toute supposition de *pinakes*, soit attiques soit italiotes, comme modèles des amphores apuliennes. S'il est possible qu'il y ait eu, dans les fresques de Polygnote, une ordonnance un peu plus régulière que ne le supposait C. Robert ¹, est-il vraisemblable, pourtant, que l'évolution de la grande peinture grecque ait abouti, au iv^e siècle, à des œuvres si rigoureusement symétriques ² ? En revanche, l'examen des grandes amphores ne révèle-t-il pas, tant la correspondance est heureuse entre le tableau peint et la surface à décorer, sensiblement plus haute que large, que cette composition a été, justement, cherchée et réalisée en vue du galbe de la poterie ³ ? Revenus aux vastes dimensions de la céramique archaïque, les artistes apuliens qui ont conçu le type de ces belles pièces ornementales, ont dû, sous peine d'avoir à grandir considérablement les proportions de leurs personnages, reprendre l'ancien procédé de la décoration par zones ⁴, et accumuler scènes et figures, ce qui, d'ailleurs, enlève en partie à leurs créations le caractère d'unité et de concentration dramatiques qui distinguaient les vases peints du v^e siècle ⁵. Mais, cette réserve faite, on doit reconnaître qu'ils ont rajeuni la méthode archaïque avec une remarquable maîtrise, avec un goût décoratif vraiment original, et il n'y a aucune raison de leur contester le mérite de leur intéressante innovation. Nous ne saurions donc considérer les amphores apuliennes comme des répliques fidèles d'œuvres de l'art supérieur, car la synthèse qui les distingue nous paraît être, justement, l'apport du céramiste. Dans un groupe de vases illustrant le même sujet, nous ne les regarderons jamais comme les plus proches du modèle de par leur complexité même, mais de par la vigueur et la beauté de tel motif particulier qu'on retrouvera, moins heureusement exprimé, sur tels autres spécimens. Et c'est dans la réédition de ces motifs particuliers sur un certain nombre de monuments que nous croyons précisément sentir l'imitation du grand art dont notre scepticisme à l'égard de *pinakes* votifs, conçus selon le type de l'amphore apulienne, ne doit nullement faire penser que nous méconnaissions l'influence.

Elle ne ressort pas seulement, en effet, des analogies signalées au début de ce chapitre dans quelques groupes de peintures italiotes qui, manifes-

gratuite que ces *pinakes* auraient été dédiés par les chorèges ou les acteurs en reconnaissance du succès obtenu.

1. C'est l'essentiel de la thèse de SCHREIBER, *D. Wandbilder d. Polygnotos* (Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., XVII, 1897) ; cf. E. POTTIER, *Cat. des Vases ant.*, III, p. 1051. Mais Schreiber nous semble pousser trop loin son principe quand il considère (p. 164) la *Tabula Iliaca* (v. p. 570, n. 7) comme un des monuments dont la composition doit le plus être rapprochée de celle des fresques polygnotéennes.

2. V. DRAGENDORFF, *Deutsche Literaturz.*, 1900, n° 34, p. 2235.

3. *Id.*, p. 2236 ; THIERSCH, *a. c.* ; *Griech. Vasenmal.*, II, p. 145 et n. 2.

4. Pour leurs précurseurs attiques à cet égard, v. *supr.*, p. 541, n. 3.

5. V. le jugement porté sur la grande amphore de Munich par C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 41.

tement, dépendent beaucoup moins les unes des autres qu'elles ne s'inspirent de prototypes communs¹. Ainsi qu'on l'a relevé au cours de ce travail, il existe bien d'autres familles de représentations, et ne doit-on pas, dans la majorité des cas, expliquer la reprise d'un motif, même quand il s'agit de produits du même atelier, par l'action d'un modèle supérieur s'imposant à l'esprit des céramistes ? Parmi les peintures se rattachant aux thèmes d'Eschyle, toutes les images d'Oreste en présence d'Electre assise au tombeau paternel, B C D² en particulier, offrent un rapport indéniable, et au surplus, Electre n'y apparaît-elle pas, généralement, dans l'attitude illustrée non seulement par l'*Affligée* de Calamis, mais encore par l'Hélénos de Polygnote dans l'*Iliupersis* de Delphes³ ? Deux des vases relatifs aux *Euménides* (B et C) groupent d'une façon bien curieuse deux éléments successifs de l'action, la retraite de la Pythie épouvantée et l'apparition du dieu qui chasse les Erinyes du sanctuaire⁴. On a vu, d'autre part, comment l'analogie de certains détails dans les représentations de Nausicaa, permettait de remonter, peut-être, jusqu'à un original de Polygnote à la Pinacothèque des Propylées⁵. On se souvient, encore, de l'étroite parenté entre les deux images d'Alcmène sur le bûcher⁶, et entre les trois peintures (A et, surtout, B et C) qui montrent l'enlèvement de Chrysis par Laios⁷. C. Robert, enfin, a cru pouvoir rattacher des fragments d'une amphore de Berlin et un fragment de vase de Halle au même prototype que le cratère de Ruvo où l'on voit surgir le monstre qui va causer le trépas d'Hippolyte⁸, et nous avons relevé de nombreux points de contact entre les monuments rapportés à la tragédie d'*Oinomaos*⁹.

Cette action des grands modèles se trouve confirmée par la similitude que présentent quelques peintures relatives à des sujets différents, par exemple Oreste et Néoptolème réfugiés, le glaive à la main, sur un autel¹⁰, et, surtout, par les ressemblances entre les représentations d'un même sujet sur telles de nos peintures de vases et dans certaines

1. V. C. ROBERT, *Arch. Zeit.*, XXXIII, 1875, p. 136 ; VOGEL, *o. c.*, p. 77 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 136 ; WATZINGER, *o. c.*, p. 38 sq.

2. *Supr.*, p. 88 sq.

3. *Id.*, p. 14. Il en est de même de Pénélope sur le cratère de Chiusi (p. 174) et de Phèdre sur le cratère d'Anzio (p. 330).

4. *V. supr.*, p. 95 sq.

5. *Id.*, p. 171.

6. C. ROBERT (*Arch. Hermen.*, p. 276) considère le vase anonyme comme une réplique de celui de Python ; VOGEL (*o. c.*, p. 35) croit que les deux peintures dérivent du même modèle.

7. *V. supr.*, p. 315 sq.

8. *Id.*, p. 335 sq.

9. *Id.*, p. 459 sq. Nous ne sommes pas, sur ce point, de l'avis de CULTRERA (*Ausonia*, VII, 1912, p. 148) qui ne reconnaît pas, sur ces peintures, de communauté de motifs artistiques.

10. *V. supr.*, p. 100 et 254. On a remarqué, d'autre part, combien l'attitude de Néoptolème sur l'amphore de Ruvo (p. 254) correspondait à celle d'Oreste réfugié à

œuvres postérieures qui ne peuvent, de toute évidence, être inspirées de la céramique. Ainsi, une peinture de Pompéi ¹ représente l'attentat contre Néoptolème à Delphes, selon un schème qui rappelle passablement celui de l'amphore de Ruvo ², et l'on s'est accordé à rapprocher deux autres peintures murales du cratère de Palazzolo où nous assistons au châtiment de Lycos et au supplice de Dircé ³. Nous remarquons encore, à Pompéi, ⁴ comme sur le groupe de terre cuite mentionné plus haut ⁵ et dans la description du tableau d'Euanthès ⁶, Andromède attachée, les bras en croix, à un récif, dans une attitude pareille à celle du cratère de Berlin, en sorte qu'on ne peut guère douter que ce dernier monument ne dérive d'une peinture célèbre. Comme sur le skyphos de Chiusi, les deux motifs de la reconnaissance d'Ulysse et de l'attente de Pénélope sont encore associés sur des reliefs romains de l'époque impériale ⁷. La ciste Barberini fournit, de l'enlèvement de Chrysippos, une image semblable à celle des vases peints ⁸, et l'on retrouve, jusque sur les urnes étrusques ⁹, un détail caractéristique du cratère de Ruvo, le détail du démon affolant les chevaux qui vont jeter Hippolyte à la mort. Enfin, les sarcophages nous donnent trois exemples particulièrement nets de ces similitudes : les Furies endormies sur le sol, du vase de Pétersbourg, apparaissent encore sur toute une série de ces reliefs ¹⁰ ; la mort de Glaucé et la vaine intervention de son père sont représentés avec des détails très analogues à ceux du cratère de Pomarico (B) ou de la grande amphore de Munich (F) ¹¹ et Médée fuyant sur son char, telle que nous la montre l'amphore de Canosa (E), rappelle beaucoup le tableau qu'offrent plusieurs sarcophages où l'on voit, de même, sous les pieds de l'héroïne, le cadavre de l'un des enfants ¹².

l'omphalos sur des reliefs romains (v. KEKULE, *D. ant. Terrakotten*, IV, 1, p. 117, et IV, 2, pl. XIX). Il y aussi une curieuse ressemblance entre le décor du vase de Ruvo précité et celui de l'amphore de Naples (C) relative à *Iphigénie en Tauride*. Huddilston l'explique (*o. c.*, p. 85, n. 2) en attribuant les deux peintures au même artiste, mais il y a tout lieu de croire à l'influence de quelque modèle. V. la peinture de Pompéi mentionnée à la note suivante.

1. S. REINACH, *R. P. G. R.*, 198, 1.

2. *V. supr.*, p. 254.

3. *Id.*, p. 305, n. 10. *V. R. P. G. R.*, 185, 1, 2.

4. *R. P. G. R.*, 204, 5.

5. P. 263.

6. *Supr.*, p. 265, n. 8 et 258, n. 5.

7. *V. supr.*, p. 179, n. 6 ; cf. KEKULE, *o. c.*, IV, 1, p. 110 et IV, 2, pl. XXVIII.

8. *V. supr.*, p. 317 sq. Remarquons en outre, que, sur la ciste Barberini comme sur les peintures A et B, l'enfant Chrysippos qui se retourne en implorant du secours rappelle étrangement l'attitude des Leucippides enlevées par Castor et par Pollux sur deux des reliefs de Trysa (v. S. REINACH, *Mon. nouv. de l'Art ant.*, II, f. 449).

9. KQERTE, *I rilievi d. urne etr.*, II, pl. XXXIII — XXXVI.

10. C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, p. 165 sq., pl. LIV — LV, nos 155-162.

11. *V.*, notamment *Sark.-Reliefs*, II, pl. LXII, n° 194.

12. *Id.*, II, p. 197 sq., pl. LXII — LXV, nos 193-196, 199, 200-201. Il est vrai que, sur ces reliefs, Médée porte sur son épaule le corps du second enfant qui, dans la peinture de vase, gît sur le sol, derrière le char.

C. Robert a souligné plusieurs fois ¹ l'influence des tableaux de maîtres sur les représentations des sarcophages, et c'est, évidemment, à l'action des modèles de la grande peinture que nous devons attribuer bon nombre des ressemblances que nous venons de rappeler. La peinture grecque a connu, sans aucun doute, de 450 à 350, une floraison extraordinaire, et il est certain que le théâtre a été, dans cette période, sa principale source d'inspiration. Nous l'avons montré plus haut par quelques exemples, et c'est ce qu'a bien fait ressortir M. Macchioro ² en groupant de manière synoptique les textes relatifs à des tableaux célèbres et les fresques de Pompéi — reflets des œuvres supérieures — qu'il est loisible de rapporter à diverses créations des tragiques. Cette grande peinture alimentée par le drame a, naturellement, exercé surtout son action dans le domaine de la céramique peinte qui a profondément ressenti, à partir de Polygnote, l'influence de son art majeur. Il ne peut faire aucun doute que la céramique italote, comme celle de la Grèce propre, n'ait reçu de plus haut de nombreux motifs, comme certains caractères de technique et de style. M. Hauser a mis en lumière, par exemple, comment l'ordonnance si curieuse des vases peints d'Asstéas et de Python pouvait être reliée aux œuvres de l'âge classique ³; de même, M. Macchioro a heureusement dégagé certaines ressemblances dans l'attitude ou la disposition des personnages et dans le traitement des draperies entre toute une série de nos vases de Grande Grèce et les sculptures de Phigalie, et ces ressemblances ne peuvent s'expliquer, croit-il, que par l'action, sur les céramistes, d'œuvres picturales attiques contemporaines de la décoration du sanctuaire et exécutées dans un style analogue ⁴.

Ces diverses remarques soulignent l'intérêt de nos vases peints comme documents sur le grand art, mais elles sont également importantes pour la solution d'un problème délicat entre tous, celui de la relation exacte à établir entre les peintures de vases et le drame ⁵.

Tout ce que nous savons de la condition sociale des peintres céramistes, qui étaient de simples artisans ⁶, nous interdit de croire qu'ils aient jamais procédé, en fidèles illustrateurs, d'après une lecture de l'œuvre littéraire. Si, par ailleurs, une impression directe des représentations dramatiques est, selon nous, fréquemment probable, même alors,

1. *Sark.-Reliefs*, II, p. 21, 150, 152, 164, 165, 169, 184, 187, 188, 197, 205.

2. *Neapolis*, II, 1914, p. 272-75.

3. V. *Griech. Vasenmal.*, III, p. 61. Les critiques adressées sur ce point à F. Hauser par P. KURTH (*Neapolis*, I, 1913, p. 64, n. 1) ne me paraissent pas très fondées.

4. MACCHIORO, *o. c.*, p. 278 sq.

5. On trouvera dans MACCHIORO (*o. c.*, p. 270 sq.) l'historique des diverses solutions proposées. Ces solutions, comme celle que veut leur substituer M. Macchioro (*o. c.*, p. 575, n. 2), ont le défaut d'être trop absolues, et de mal répondre aux divers aspects d'une réalité complexe.

6. V. TH. SCHREIBER, *o. c.*, p. 79 sq., et surtout E. POTTIER, *Douris*, p. 15 sq., *Cat. des Vases ant.*, III, p. 690-707.

les décorateurs de vases ont certainement *interprété* selon leur fantaisie personnelle ¹, les convenances d'ordre technique et, surtout, d'après leurs recueils d'esquisses et les modèles qu'une longue pratique leur avait rendu familiers. L'action de ces modèles a été particulièrement forte dans les occasions, assez nombreuses semble-t-il, où les décorateurs ont procédé d'après une grande œuvre s'inspirant de la tragédie ², ou lorsque — dans quelques cas — les céramistes, n'ayant vu par eux-mêmes aucune réalisation scénique du sujet, ont simplement traduit en images ce qu'on pourrait appeler la conscience mythique de leur époque, formée surtout, d'ailleurs, ne l'oublions pas ³, par les œuvres glorieuses des grands tragiques du v^e siècle.

On voit donc que, dans la majorité des cas, nous devons supposer quelque intermédiaire entre le drame et nos peintures et que, même lorsque les céramistes ont pu recevoir directement l'impulsion du théâtre, leurs créations restent toujours fortement conditionnées par les nécessités de leur technique et les traditions propres à leur art ⁴.

1. Vogel, Huddilston, Engelmann, *passim*.

2. Cf. MACCHIORO (*a. c.*, p. 271 sq.) qui va trop loin, d'ailleurs, en prétendant (p. 281) qu'il y a toujours une grande peinture intermédiaire entre le vase peint et le drame illustré.

3. Nous pensons ici à ce qu'écrivait Rizzo (*Riv. di Filol.*, XXX, 1902, p. 151) : « Mettons-nous bien en tête que les peintures céramistes n'avaient pas besoin d'apprendre la mythologie dans les œuvres des poètes ; artistes et poètes puisaient à la même source fraîche et vive de la tradition populaire ». Oui, sans doute, mais le drame n'a-t-il pas été, dès le début du v^e siècle, un des principaux éléments composants de cette tradition ?

4. Cf. GERCKE-NORDEN, *Einleit. in d. Altertumswiss.*, I², p. 262.

CHAPITRE V

INTÉRÊT LITTÉRAIRE ET HISTORIQUE DES VASES PEINTS A SUJET DRAMATIQUE

Cette dépendance, d'où résulte, en grande partie, l'intérêt de nos vases au point de vue artistique, ne doit pas nous induire à déprécier l'intérêt proprement littéraire de ces monuments figurés. Par le fait même que des tragédies sont leur source directe ou indirecte, ils contribuent d'abord à faire ressortir la prééminence de la poésie dans les créations de l'esprit grec, et ils nous montrent le drame succédant à la souveraineté de l'épopée et régnant, après elle, jusque dans les plus humbles domaines de l'art. Se rattachant, souvent, à des productions que le temps n'a pas épargnées, ils fournissent une aide appréciable à l'étude des tragédies perdues, et l'on a vu qu'on y retrouvait, avec assez de probabilité, les situations dramatiques imaginées par les poètes d'autrefois. Ainsi, de fragiles peintures de vases, imitations d'autres « imitations » au sens platonicien du mot, restent pour nous un document important sur des œuvres disparues qui leur étaient supérieures dans l'échelle de l'être et de la beauté.

Remarquons, d'ailleurs, que même les œuvres grecques conservées risquent de plus en plus de se perdre, à certains égards, du fait de l'éloignement chaque jour grandissant, et de toutes les modifications qui surviennent dans les sentiments et dans les goûts. Nous devons opposer à cela tous les moyens qu'offrent, par compensation, les progrès de la science pour mieux connaître ces œuvres anciennes, et pour les mieux comprendre dans l'esprit de ceux qui applaudirent à leur apparition. Or, pourrait-on souhaiter un auxiliaire plus précieux que cette imagerie populaire, presque contemporaine des pièces illustrées¹ ? Simples reflets ou créations plus originales, ces vases peints ont cette valeur incomparable d'être des évocations, des interprétations antiques du drame antique. Ils forment ainsi à la tragédie une sorte de commentaire par l'image, digne toujours d'être consulté, qu'il s'agisse de situations qui étaient vraiment représentées ou d'épisodes que des récits faisaient simplement connaître au public.

1. HUDDILSTON, *Greek Tragedy*, p. 78 ; cf. PHILIPPART, *Iconographie de l'Iphig. en Tauride*, p. 7.

Il est curieux d'observer, en effet, que les vases peints reproduisent au moins aussi souvent des scènes racontées par un personnage que des scènes réellement montrées sur le théâtre ¹. En cela, ils se modèlent encore sur le drame où une grande partie du spectacle était uniquement suggérée, et ils mettent bien en relief la puissance évocatrice des magnifiques narrations de la tragédie grecque ; ils soulignent quelle résonance éveillaient dans l'imagination de la foule ces récits dont les habitudes modernes font parfois méconnaître l'intérêt et l'importance dramatique, alors qu'ils constituaient pour l'esprit le passionnant prolongement de la tragédie, qu'ils étaient à la fois son immense décor et son émouvante perspective vers les lointains où s'accomplissaient les grandes actions funestes causées par le délire de la passion et la puissance irrésistible du destin.

Les peintures de vases nous révèlent aussi les préférences littéraires des anciens, leur prédilection pour l'un ou l'autre des poètes tragiques. On a pu remarquer la disproportion qui existe entre le nombre des images qui se rattachent à Euripide et aux thèmes de ses rivaux, disproportion qui confirme et complète ce que nous savons par ailleurs sur la renommée du dernier grand dramaturge d'Athènes. Son universelle curiosité, ses tendances novatrices jusque dans l'antique matière mythique, son amour égal du merveilleux le plus rare et du réalisme le plus étudié, son tour d'esprit à la fois romanesque et sentencieux et son admirable talent pathétique, voilà qui s'accorde à souhait avec le goût d'une époque où l'on se complait dans tout ce qui avait pu être suspect à l'âge précédent comme de périlleuses hardiesses ². Les contemporains du poète avaient pu d'abord lui résister, Aristophane avait pu le bafouer ; tout ce que le champion du passé détestait en lui devait précisément assurer à Euripide la maîtrise de l'avenir dont son œuvre était pleine. Pendant tout le iv^e siècle, et bien au delà, ses œuvres n'ont jamais cessé d'être reprises ³, et il arrive même que pendant trois années de suite (341-339) on choisisse dans son répertoire la pièce ancienne représentée aux grandes Dionysies ⁴. Un trait de Plutarque dénote à quel point, dès les dernières années de sa vie, Euripide dut être célèbre aussi bien à l'étranger que parmi ses compatriotes : après le désastre de Sicile, des fugitifs athéniens obtinrent de quoi calmer leur faim et leur soif en récitant des vers du poète chéri entre tous, et d'autres soldats, devenus esclaves, rachetèrent leur liberté en enseignant

1. On a tiré de là, parfois, sur la réalité des rapports de ces peintures avec le théâtre, des conclusions sceptiques que nous ne croyons nullement fondées. Estimer, d'autre part, qu'une représentation figurée doit correspondre à une tragédie où la scène en question était vraiment produite à la vue nous paraît également erroné.

2. WELCKER, *Griech. Trag.*, III, p. 1313 sq. ; VOGEL, *Scenen Eurip. Trag.*, p. 9-10 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 79 sq. ; RIZZO, *Mem. d. R. Accad. di Napoli*, IV, 1917, p. 153.

3. WELCKER, *o. c.*, III, p. 1325 sq. ; VOGEL, *o. c.*, p. 10. Cf. *supr.*, p. 449, n. 7.

4. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 81, n. 2 ; NAVARRE, *Dionysos*, p. 49.

à leurs maîtres des passages qu'il avaient retenus par cœur¹. On raconte encore qu'un peu plus tard, Alexandre, grand amateur des tragiques, avait déclamé toute une scène d'*Andromède* au cours de son dernier banquet². Axionikos avait pu écrire une comédie sur les amoureux d'Euripide³, et l'on connaît la boutade attribuée à Philémon qui, dit la *Vie*, aurait volontiers consenti à se pendre s'il avait pu s'assurer ainsi de voir un instant le poète⁴. Il semble que le nombre des peintures de vases inspirées par l'œuvre d'Euripide soit un témoignage non moins éloquent de l'action qu'il a exercée sur les générations qui l'ont suivi, et de la gloire universelle de son théâtre dans toutes les parties du monde grec.

Nos vases peints qui proviennent en majeure partie de l'Italie méridionale sont, en effet, une preuve significative entre toutes de l'expansion de la tragédie hors de la Grèce propre. Cette expansion avait commencé dès le temps d'Eschyle qui s'était rendu près d'Hiéron de Syracuse, et avait fait représenter en Sicile quelques-unes de ses œuvres⁵. Entretienue par les belles productions des grands tragiques, elle fut encore favorisée, après eux, par l'importance de plus en plus grande que revêtirent leurs interprètes⁶, et par l'activité des collèges d'acteurs, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, qui parcouraient les contrées les plus diverses⁷. Au IV^e siècle, il n'y avait pas de ville quelque peu conséquente qui n'eût son théâtre et ses représentations, représentations qui avaient lieu non seulement aux fêtes dionysiaques, comme à l'origine, mais aux fêtes de toute espèce⁸. Le théâtre fut particulièrement en vogue dans les peuplées cités de Grande Grèce⁹, qui étaient réputées pour leur richesse, leur luxe et leur amour du plaisir. Dès une époque assez ancienne, des villes comme Rhégium, Naples et Tarente ont été dotées d'acteurs et de spectacles¹⁰. Les peintures de vases mettent en vive lumière le penchant

1. Nic., 29 ; cf. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 151, et HUDDILSTON, *o. c.*, p. 80.

2. ATH., XII, 537, d ; cf. PLUT., *Alex.*, 10.

3. ATH., IV, 175, b.

4. Ces divers traits sont rappelés par HUDDILSTON, *o. c.*, p. 80. La quantité de fragments qui subsistent des pièces perdues d'Euripide atteste, aussi, l'utilisation qu'on fit, dès l'époque hellénistique, de l'œuvre du poète considéré comme un maître de la vie morale et politique. V. HUDDILSTON, *o. c.*, p. 81, et n. 1. Au surplus, est-il nécessaire de rappeler l'influence considérable d'Euripide sur toute la littérature postérieure ?

5. Très probablement les *Perse*s, et la tragédie des Αἰτναῖαι ou Αἷτναι, spécialement composée pour Hiéron (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 12 ; VOGEL, *o. c.*, p. 8 ; WECKLEIN, *Aesch. Fragm.*, p. 480 ; VAN LEEUWEN, *Mnemos.*, XVIII, 1890, p. 68 sq. WILAMOWITZ, *Aisch., Interpret.*, p. 233, 242, et n. 1).

6. V. RIBBECK, *o. c.*, p. 2, n. 7.

7. V. LUEDERS, *Die Dionys. Künstler* (1873) et P. FOUCART, *De colleg. scaenic. artif. ap. Graecos* (1873), selon qui (p. 6) ces associations d'acteurs ont pris naissance vers le temps de Philippe et d'Alexandre ; cf. WELCKER, *o. c.*, p. 1313 ; RIBBECK, *o. c.*, p. 12-16.

8. VOGEL, *o. c.*, p. 9, qui se réfère à LUEDERS, *o. c.*, p. 110 ; cf. RIBBECK, *o. c.*, p. 14.

9. VOGEL, *o. c.*, p. 8 sq. ; HAIGH, *The tragic drama of the Greeks*, p. 454 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 39 sq. ; RIZZO, *a. c.*, p. 154.

10. Une corporation d'acteurs grecs était établie à Naples, à Rhégium, et probablement aussi à Tarente (v. FOUCART, *o. c.*, p. 10 ; VOGEL, *o. c.*, p. 9 ; HAIGH, *o. c.*, p. 454 n. 3.

des Gréco-Italiotes pour le théâtre, et font mieux comprendre comment put s'opérer, dans cette région, la suture entre la tragédie grecque et la tragédie romaine. Car c'est une rencontre bien frappante que la grande majorité des vases peints à sujet dramatique aient été justement fabriqués dans le pays qui devait voir naître, au cours du III^e siècle, les premiers tragiques latins ¹.

Ainsi, nos vases peints subsistent comme les témoins d'un des phénomènes les plus intéressants de l'histoire, la propagation d'un pays à l'autre des trésors de la pensée humaine, l'extension à de nouveaux centres d'une brillante civilisation. Ils font ressortir combien a été heureuse et féconde l'action des colonies grecques dans l'Italie méridionale, quel réceptacle elles ont été, et quel foyer elles sont devenues à leur tour. Ces œuvres de simples ouvriers d'art attestent la connaissance des traditions mythiques et littéraires de la Grèce, l'intelligence des belles œuvres où s'était épanoui le génie attique, et nous saisissons mieux, peut-être, grâce aux humbles peintres céramistes italiotes, le principal fondement de la grandeur d'Athènes, l'admirable rayonnement de ses chefs-d'œuvre et de son esprit dans une partie considérable du monde ancien et dans toutes les classes de la société. A cet égard, nos illustrations de la tragédie grecque sont un des indices les plus forts que l'on ait gardés de l'existence d'une grande patrie idéale des Hellènes, fondée sur l'identité de la culture, encore plus que sur la communauté de race, et placée sous l'hégémonie spirituelle de la noble cité de Pallas.

Les Tarentins ont été signalés par PLATON (*Lois*, I, 637 b) pour leur ardeur à célébrer les Dionysies à grand renfort de libations (cf. Alexis, ap. ATH., XI, 463 c et XIII, 587 b ; DION CASSIUS, fr. 39, 3). Quand Pyrrhus voulut accoutumer les jeunes gens de la cité aux rudes travaux de la guerre, il prescrivit la fermeture du théâtre (ZONARAS, VIII, 2, p. 370). Si l'Italie du Sud n'a pas connu, comme Alexandrie, des créations dramatiques locales (v. RIBBECK, *o. c.*, p. 17), elle a, du moins, donné le jour à quelques acteurs notoires (v. HAIGH, *o. c.*, p. 454, n. 4).

1. Livius Andronicus était originaire de Tarente, et Cn. Nævius de Campanie ; Ennius naquit à Rudies et fut élevé à Tarente ; Pacuvius était né à Brindes et mourut à Tarente (v. RIBBECK, *Röm. Trag.*, p. 22, 44, 77, 216-17 ; HAIGH, *o. c.*, p. 455 ; HUDDILSTON, *o. c.*, p. 82).

APPENDICES

APPENDICE I

La Σφιγξ στυριική était la « contre-partie joyeuse » de la trilogie thébaine avec laquelle Eschyle remporta le premier prix dans l'Olympiade 78, 1 (467 av.J.-C.), et qui comprenait le *Laios*, l'*Œdipe* et les *Sept contre Thèbes* (v. NAUCK, p. 39 ; WECKLEIN, *Æsch. Fragm.*, p. 530 ; P. MAZON, *Eschyle*, I, p. 103. Cf. C. ROBERT, *Oidipus*, I, p. 252 sq., où l'on trouvera, de l'*Œdipe*, une restitution sensiblement différente de celle des autres savants qui admettent que ce drame correspondait, à peu près, à l'*Œdipe-Roi* de Sophocle ; v. sur ce point AHRENS, *Æsch. Fragm.*, p. 224 ; NAUCK, p. 57 ; WALKER, *Ichneutae*, p. 574). C'est Crusius qui, le premier (*Festschr. f. Overbeck*, 1893), a rattaché au drame satyrique d'Eschyle le cratère du Musée de Naples (CRUSIUS, *a. c.*, p. 103, f. B ; C. ROBERT, *o. c.*, I, f. 45 = notre fig. 10 ; BIEBER, *o. c.*, f. 99 ; réplique du sujet sur une lampe de Castelvetro, CRUSIUS, *l. c.*, f. A ; C. ROBERT, *o. c.*, f. 46) que nous publions ici, fig. 10. On y voit la Sphinx accroupie sur un rocher et, de vant elle, Silène en costume de théâtre (chiton tout frisé de mèches de poil blanc, chaussures souples à semelles cardées ; autour du corps, une peau de panthère ornée de mouchetures blanches et noires ; en plus, un étroit manteau rouge avec des rosettes blanches et pointillé sur les bords. C'est le costume du drame satyrique, tel que l'a caractérisé POLLUX, IV, 118, χλανίς ἀνθινή, χορταῖος, παρδαλῆ ὑρασμένη, φοινικοῦν ἱμάτιον. V. BIEBER, *Theaterw.*, p. 89). Silène présente à la Sphinx, avec sa main droite, un oiseau inanimé ; on a rapproché ce détail d'un récit d'ESOPHE (f. 55) où un impie, désireux de confondre Apollon, lui demande si ce qu'il tient sous son manteau est mort ou vivant, bien décidé, selon la réponse, à laisser s'envoler l'oiseau qu'il dissimule ou à le montrer étouffé. Apollon ne tombe pas dans le piège, mais Silène, chez Eschyle, aurait ainsi triomphé du monstre. Il y avait donc, dans ce drame satyrique, soit une plaisante joute divinatoire (CRUSIUS, *a. c.*, p. 107) toute à l'avantage de Silène, soit une simple intervention des rôles (C. ROBERT, *o. c.*, p. 259 ; *Griech. Heldens.*, p. 893-94), Silène soumettant la Sphinx à l'épreuve qu'elle avait eu, jusque-là, coutume d'infliger ; de toute façon, il la montrait incapable de résoudre l'énigme proposée, et la supercherie qu'il employait ajoutait encore au comique. Ce point établi, on ne saurait émettre que des hypothèses sur la contexture du drame. Crusius ne voit dans le débat entre la Sphinx et Silène qu'un gai prélude à l'arrivée d'Œdipe qui intervenait ensuite pour jouer le rôle principal, tout comme Ulysse dans le *Cyclope* d'Euripide (cf. LEVI, *Atene e Roma*, XII, 1909, p. 244 ; WALKER, *o. c.*, p. 574). Contrairement à cette opinion que nous estimons la plus juste, C. Robert a soutenu (*Oid.*, II, p. 97, n. 17) que la présence d'Œdipe était fort peu vraisemblable ; à ses yeux la lutte entre la Sphinx et Silène constituait l'essentiel de la pièce, et cette lutte n'avait point, croit-il, le caractère inoffensif que lui prête son devancier. La victoire de Silène n'était pas sans conséquence, et les satyres châtiaient vraisemblablement la Sphinx, non par la mort, mais selon l'inspiration de leur nature lubrique. C. Robert pense que le mot ξένος, du Fr. 235, pourrait très bien s'appliquer à Silène et non pas à Œdipe ; la chose nous paraît douteuse, et l'on ne voit pas, au surplus, comment accorder son dénouement avec le thème constant de la mort de la Sphinx. La victoire d'Œdipe en personne devait figurer dans le drame satyrique dont l'action s'intercalait, chronologiquement, entre celle du *Laios* et celle de la seconde tragédie. — Il n'y a aucune raison de rattacher à la Sphinx un cratère trouvé en Sabine (*Mon. d. Inst.*, II, 55 = REINACH *Rép.*, I, 109) et une péliké de Camiros (*Arch. Zeit.*, XLIII, 1885, pl. VII = REINACH, *o. c.*, I, 459, 4). Le sujet représenté sur une coupe à figures rouges du Musée Grégorien (*Mus. Greg.*, II, 84, 1) conviendrait assez bien au drame satyrique d'Eschyle, mais le style de cette peinture dénote peut-être une date antérieure à celle du drame (v., sur ce monument et les deux précédents, NIESTROJ, *Observ. arch. ad Æsch. fab. pertinentes*, p. 19-20). On voit encore la Sphinx entre deux satyres sur un vase du Louvre, antérieur à 460, et dont la scène, dit M. Pottier, paraît empruntée à un drame satyrique perdu (C. V. A., Louvre, III, I, c, pl. XXIV). La comédie s'était aussi emparée du sujet (v. *supr.*, p. 47).

APPENDICE II

La fable d'Achille caché à Scyros, qui est de date assez récente (v. *supr.*, p. 187, n. 9; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, III, 2, 1 p. 1106 sq., 1108, n. 6) avait inspiré un célèbre tableau de Polygnote (PAUS., I, 22, 6; *Rec. Milliet*, n° 121) qui, sans doute, ne fut pas sans influence sur Euripide quand il porta le sujet au théâtre (v. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 34). Il est probable que, dans cette première ambassade à Scyros, le compagnon d'Ulysse était Diomède (v. PEARSON, *Fragm. of Soph.*, II, p. 193). Sur la ruse d'Ulysse, le motif le plus général est qu'il amena Achille à se trahir en joignant quelques armes aux parures offertes aux jeunes filles (PHIL. JUN., *Im.*, I; *Scol. Il.*, XIX, 326; OVIDE, *Mét.*, XIII 162 sq.). Apollodore dit (*Bibl.*, III, 13, 8) qu'Ulysse reconnut Achille en faisant sonner tout à coup de la trompette. HYGIN (f. 96) réunit les deux indications, et fournit la version la plus satisfaisante qui devait être celle d'Euripide : aux éclats de la trompette qu'il croit annoncer une attaque ennemie, Achille se précipite sur les armes insidieusement offertes (cf. STACE, *Achill.*, II, 167 sq.). V. aussi la belle peinture de Pompéi (FRUHL, *Malerei u. Zeichn.*, f. 651) qui se rattache peut-être à un original de Théon ou d'Athénion de Maronée. Le héros, une fois découvert, était forcé de rejoindre les Grecs sous les murs de Troie. Mais Achille ne devait pas seulement renoncer à la sécurité et au loisir ; il lui fallait encore s'arracher à l'amour de Deidamie, fille de Lycomède, avec laquelle il s'était secrètement lié, et qu'il laissait enceinte du futur Néoptolème (APD., *Bibl.*, l. c.) De rares fragments du drame d'Euripide nous laissent deviner que la nourrice de Deidamie révélait tout à Lycomède afin qu'il retint Achille (F. 682), sans cependant publier le scandale (F. 683), et que le vieux roi se lamentait sur le malheur immérité qui venait accabler sa maison (F. 684). La nature de ce sujet a donné parfois à penser que les *Scyriens* étaient un drame satyrique (v. les auteurs cités par WAGNER, *Eur. fragm.*, p. 783). Si cette opinion trop radicale doit être rejetée, il semble pourtant que tel des fragments (F. 682) a un tour comique assez net, et l'on pourrait admettre avec WECKLEIN (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1890, p. 13) que cette tragédie avait le caractère mitigé d'*Alceste*. Wecklein trouve encore quelque chose d'humoristique dans *Adesp.*, F. 9 qu'il rattache aux Σκύριοι d'Euripide, et non à ceux de Sophocle comme le voulait Brunck. Il rattache encore à la pièce d'Euripide le F. 880 (cf. WAGNER, *o. c.*, p. 783; HARTUNG (*Eur. rest.*, p. 277).

APPENDICE III

Il semble que le relief de Cyzique ne saurait être rattaché à la tragédie de Sophocle s'il représentait vraiment, selon l'opinion généralement admise, Tyrô enchaînée avec, auprès d'elle, ses deux fils s'appêtant à la délivrer. C'est ainsi que ENGELMANN (*Arch., Stud.*, p. 50) a nié absolument tout rapport. Cependant, on pourrait soutenir que l'artiste, dans l'ensemble, s'était inspiré de Sophocle, mais, que ayant à traduire le sujet dans une sculpture unique et d'une manière qui fût immédiatement compréhensible, il avait procédé avec une extrême liberté et conformément à d'autres modèles fournis par l'art. Cette opinion est suggérée par Wilamowitz (v. ENGELMANN, *o. c.*, note à la p. 50) qui se demande, d'ailleurs, si l'auteur de l'épigramme a vu et bien interprété le relief. Une théorie fort intéressante a été soutenue, à ce sujet, par Rizzo, *Tyrô, a. c.*, p. 152 : l'auteur de la didascalie qui précède l'épigramme a-t-il bien compris les vers ? C'est la didascalie qui décrit les adolescents ἐκ δεσμῶν τὴν ἐκυτῶν μητέρα ρύόμενοι, mais l'épigramme ne précise rien de tel, et use d'expressions qui, peut-être, devaient être prises dans un sens figuré. C'est ce dont l'auteur de la didascalie ne se serait pas avisé, et il conçoit l'affranchissement de Tyrô sur le type d'une délivrance d'Andromède. Selon Rizzo, l'auteur de l'épigramme avait vu, sur le relief, une Tyrô déjà affranchie du joug de Siderô, et ayant à ses côtés ses libérateurs et Salmôneus. Le texte de l'épigramme dont une partie est corrompue, à été soumis à des corrections diverses. PEARSON (*Fragm. of Soph.*, II, p. 272) adopte le leçon de Stadtmüller, selon laquelle Siderô eût aussi figuré sur le relief puisque c'est à elle (Σιδηροῦ) que s'adresserait le poète. WILAMOWITZ (*l. c.*) adopte aussi ce texte, sauf λεύσσω au lieu de λεύσσω, et traduit : « Dein Strick soll die Tyrô neben dem Salmoneus hier nicht mehr plagen, der wird sie in seinen Fesseln nicht mehr zur Sklavin machen : da sehe ich Neleus und Pelias sitzen ». On aurait vu, à s'en rapporter à l'épigramme, Siderô enchaînant Tyrô en présence de Salmôneus et, à côté, les deux adolescents pour signifier la délivrance proche. Rizzo (*a. c.*, p. 152) adopte λεύσσω ; avec Graefe, il écrit le vers 1 : Μή τρέμε τρηχέησιν ἐπὶ σπείρησι Σιδηροῦς, et, au vers 4, il lit, avec Hecker, καθεζομένους. Le poète s'adresserait à Tyrô, et non pas à Siderô, qui, sans doute, ne figurait pas sur le relief. Rizzo traduit : « Non tremar più per le aspre torture di Sidéro, (o Tyro) soggiogata da codesto tuo genitore Salmóneo. Non più ti legherà in catene : ecco io vedo che già ti stanno accanto i figli tuoi, Neleo e Pelia ».

APPENDICE IV

WELCKER (p. 647) a déjà soutenu cette théorie basée sur l'indication du scol. *ad Thesm.*, 1065 : τοῦ προλόγου τῆς Ἀνδρομέδας εἰσβολῆς (cf. F. 114), le sens de εἰσβολῆς étant, d'ailleurs, éclairé par un passage du premier argument de *Médée*, où le même mot désigne le début du prologue de la nourrice. Welcker fait observer, en outre, qu'un prologue dans la forme ordinaire, dit par un autre personnage, eût été intolérable, alors que le personnage principal était déjà en scène et dans une situation si émouvante. HARTUNG (II, p. 344) a combattu l'opinion de Welcker, et il voit dans l'εἰσβολῆς la partie qui fait suite au monologue initial. D'après lui, ce monologue explicatif était dit par la nymphe Echo (v. AR., *Thesm.*, 1059), et le début d'*Andromède* eût ressemblé à celui d'*Ion*, où une monodie succède au monologue par où s'ouvre le drame (o. c., p. 346). C. ROBERT (*Arch. Zeit.*, XXXVI, 1878, p. 18) attribue lui aussi le prologue à Echo, mais la thèse de Welcker, déjà adoptée par WAGNER (*Eur. Fragm.*, p. 646), FEDDE (o. c., p. 17), RIBBECK (p. 164), et VOGEL (p. 43), a trouvé un nouveau défenseur dans WECKLEIN (a. c., p. 87-88). Ce dernier estime que la donnée du scoliaste d'Aristophane est irrécusable, tandis que le texte de Strabon, invoqué par Hartung en faveur de sa théorie, n'a aucune valeur probante dans ce sens, et confirme l'indication du scoliaste, puisqu'il se rapporte, non pas aux *Myrmidons* d'Eschyle dont nous connaissons les premiers vers, différents, en effet, de celui que Strabon qualifie d'εἰσβολῆς, mais au début des *Mysiens* du même poète (V. NAUCK, p. 47, ad F. 143). On ne saurait d'ailleurs admettre, selon Welcklein, ni un monologue dit par Echo, en présence de la jeune fille enchaînée, ni attribuer ce monologue à un personnage enchaînant Andromède, puisque celle-ci laisse entendre (F. 114) qu'elle vient de passer une longue nuit d'angoisse. Andromède parlait la première et, comme il eût été peu naturel qu'elle éclatât en plaintes après avoir fait un récit d'exposition, il faut croire que le drame commençait bien par la monodie ὦ νόξ ἱερὰ. Ce point de vue de Welcker et de Wecklein est, en général, celui des critiques les plus récents ; v. DECHARME, *Euripide*, p. 408, n. 2 ; WEIL, *J. des Sav.*, 1900, p. 514 ; P. GIRARD, *Rev. Et. Grecq.*, XVII, 1904, p. 169, n. 2 ; E. MUELLER, a. c., p. 56 et 58. Toutefois, WILAMOWITZ (*Aisch., Interpret.*, p. 56, n. 1) est revenu, incidemment, à la théorie du prologue par Echo, et ENGELMANN (o. c., p. 63 sq.) hésite à accepter un début de tragédie qui serait unique en son genre. D'autre part, il estime que toute illusion théâtrale eût été détruite si l'acteur représentant Andromède était venu prendre sa place sous les yeux des spectateurs pour commencer ensuite à chanter. Comme il n'admet pas de rideau pour le théâtre de l'époque classique, il n'entrevoit qu'une solution qui permet aussi de garder les explications initiales qu'il juge indispensables, sans les faire donner, cependant, en présence d'Andromède déjà enchaînée : Euripide avait suivi l'exemple d'Eschyle dans le *Prométhée*, et on assistait à l'enchaînement d'Andromède. Pendant cette opération, Cépheus, dans un monologue ou un dialogue avec un serviteur, donnait les indications indispensables, et c'était seulement après que la victime avait été laissée seule, exposée au monstre, qu'elle faisait entendre sa plainte. On aurait précisément un souvenir de cette scène initiale sur la peinture de vase du British Museum (*Cat.*, III, E, 169) où des serviteurs, en présence de Cépheus, sont en train de planter les poteaux où l'on attachera la jeune fille. L'attestation du scoliaste d'ARISTOPHANE (l. c.) serait donc une erreur pure et simple, ou bien elle se rapporterait à des représentations ultérieures : l'usage du rideau s'étant introduit, on supprimait le spectacle de l'enchaînement, et, alors, la tragédie commençait vraiment par les lamentations de l'héroïne. Mais les objections que suggère la théorie d'Engelmann sont nombreuses ; tout d'abord, la peinture du British Museum, antérieure à 412, ne peut être rattachée à Euripide (v. *supr.*, p. 153). 2° Andromède est censée avoir déjà passé une longue nuit exposée au monstre, ce qui s'accorde assez mal, quoique dise Engelmann, avec la supposition d'un enchaînement sous les yeux des spectateurs. 3° L'hypothèse de la suppression de la scène de l'enchaînement, à une époque postérieure, est, non seulement gratuite, mais en contradiction avec ce que nous savons sur le goût sans cesse croissant pour le spectacle extérieur (cf. WEIL, a. c., p. 515). 4° Andromède se présente elle-même dans le F. 115, et la façon dont elle demande pourquoi elle est soumise à un si rude destin, paraît bien indiquer qu'elle donnait elle-même par la suite les

indications indispensables (v. F. 121). Sa monodie contenait donc certains éléments du prologue ordinaire et rendait un monologue explicatif superflu (E. MUELLER, *a. c.*, p. 58). Ajoutons qu'un tel début nous paraîtrait sans doute moins étrange, si nous connaissions la totalité des tragédies d'Euripide. L'argument tiré par Engelmann de la mise en scène n'est pas non plus très convaincant. À supposer que les Athéniens aient été aussi exigeants que nous en matière d'illusion théâtrale, rien n'empêche d'admettre pour *Andromède*, et quelques autres pièces, l'usage d'un rideau, de draperies partielles, ou d'un proskénion mobile, servant de décor à la pièce précédente, et retiré au moment voulu (v. E. BETHE, *Prolegomena*, p. 191 ; DOERPFELD-REISCH, *D. Griech. Theater*, p. 215 et 253 ; E. MUELLER *a. c.*, p. 54 n. 32 ; WEIL, *a. c.*, p. 514-515), et l'on pourrait croire, aussi, qu'Andromède était amenée subitement à la vue des spectateurs au moyen de l'eccyclème (v. FRICKENHAUS, *Die altgriech. Bühne*, p. 8, n. 10). PETERSEN (*D. Att. Trag.*, p. 607) a concilié la théorie d'Engelmann avec celle de Welcker en supposant que l'enchaînement d'Andromède se faisait dans un jeu muet. Une fois abandonnée, la jeune fille restait encore un moment silencieuse, puis, l'attente étant portée à son comble, et les quelques instants écoulés contribuant à l'illusion que la victime était déjà là depuis longtemps, Andromède commençait à chanter. REISCH (*l. c.*) avait déjà envisagé, pour la repousser, cette hypothèse d'un jeu muet initial.

APPENDICE V

Aux deux arguments en faveur de sa thèse sur le *Chrysippos* qui ont été rapportés ci-dessus (p. 312), arguments qui nous ont paru très recevables bien qu'aucun ne soit péremptoire, C. Robert a ajouté (*Oid.*, I, p. 400) des considérations de valeur moindre. Il estime qu'un *Chrysippos* où le rapt manqué de l'enfant, pardonné d'ailleurs par Pélops, n'eût été qu'un incident préliminaire, serait bien loin de former avec les deux autres pièces de la trilogie (*Oinomaos* et les *Phéniciennes*) un ensemble aussi dramatique et harmonieux que le drame dont il a restitué le dessin : Les *Phéniciennes*, dernier élément de la trilogie, présentent, en un raccourci puissant, toute la tragique histoire des Labdacides. Le *Chrysippos* faisait connaître la cause première de ces infortunes, l'attentat de Laïos qui avait entraîné la mort de sa victime, et là malédiction de Pélops. Mais la faute de Laïos, si grosse de conséquences fatales, était à un autre point de vue, et par sa grandeur même, la juste rançon du crime de Pélops sur *Oinomaos* et *Myrtilos*. Ainsi, la seconde pièce se liait étroitement à la première et c'était, entre les deux sombres familles, comme un enchaînement fatal, le crime de Laïos servant à la punition de Pélops, et le ressentiment de ce dernier devenant à son tour un principe de nouveaux malheurs. Il faut reconnaître que, de la sorte, C. Robert lie d'une manière très satisfaisante pour l'esprit les divers éléments de la trilogie. Cependant, le lien serait aussi satisfaisant, du moins en ce qui concerne les deux premiers drames, si le *Chrysippos*, où la mort de l'enfant resterait toujours un châtement pour Pélops, avait représenté un nouveau crime d'Hippodamie, déjà si coupable envers *Oinomaos* et *Myrtilos*, et son châtement final, répudiation et, peut-être, suicide (v. WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 9 ; LEGRAS, *o. c.*, p. 156). Quant au rapport établi plus haut entre le *Chrysippos* et les *Phéniciennes*, il se heurte à une difficulté sérieuse que C. Robert n'a point résolue. Si on peut lui accorder en effet, que, dans le prologue des *Phéniciennes*, Jocaste, qui devait nécessairement renseigner sur le meurtre de Laïos et l'inceste d'Édipe, c'est-à-dire sur les événements censés survenus entre les deux tragédies, n'avait pas à revenir sur ce que le public avait eu sous les yeux dans la tragédie précédente, n'est-il pas étrange pourtant que, remontant à l'origine de tous les malheurs des Labdacides, elle les rattache uniquement à la désobéissance de Laïos envers Apollon ? Ne devrait-elle pas, à ce moment-là, faire au moins une allusion à la faute de Laïos envers *Chrysippos* et à la malédiction de Pélops, s'il y avait eu, dans la trilogie, entre cette malédiction et cette faute une relation aussi étroite que l' imagine C. Robert ? Dira-t-on que l'interdiction d'Apollon devrait être fondée sur quelque motif, et que, comme déjà dans l'épopée (*Thébaïde*, selon WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 9-10, *Œdipodie* selon LEGRAS, *Lég. Théb.*, p. 51 et 131, mais v. là contre C. ROBERT *supr.*, p. 312, n. 3), comme sur la *Ciste Barberini* (*Oid.*, I, p. 403) et comme dans l'hypothèse des *Sept* (v. *Oid.*, I, p. 401-402) et des *Phéniciennes* d'Euripide (*id.*, II, p. 134, n. 10 ; cf. *Sc. Phén.*, 1760, v. *Oid.*, II, p. 101, n. 62) la défense de l'oracle et les malheurs de Thèbes étaient précisément en fonction de l'amour coupable de Laïos ? Il est bien difficile d'admettre qu'Euripide ne l'eût pas indiqué d'un mot au début des *Phéniciennes*, à moins de croire que, d'une manière quelconque, l'oracle d'Apollon n'eût déjà été mentionné, et en connexion avec la faute de Laïos, à la fin de *Chrysippos*. La théorie de C. Robert sur la nature du lien trilogique dans les œuvres en question appelle donc quelques réserves. Le lien, d'ailleurs, n'avait pas nécessairement un caractère aussi strict : l'unité pouvait résulter simplement du fait que les deux familles des Pélopidés et des Labdacides étaient des familles maudites. Il y avait un parallélisme indéniable entre la malédiction de *Myrtilos* dans l'*Oinomaos*, celle de Pélops dans le *Chrysippos*, celle d'Édipe dans les *Phéniciennes*, une certaine correspondance, aussi, entre l'enlèvement d'Hippodamie et le rapt de *Chrysippos* (*Oid.*, I, p. 406 et 409). Notons encore avec C. ROBERT (*o. c.*, I, p. 414) que, dans chacune des pièces un père, d'une façon ou d'une autre, souffrait par ses enfants. On s'explique bien que, dès l'*Oinomaos*, la question ait été incidemment débattue de savoir s'il était préférable ou non pour un homme d'avoir une postérité (v. *supr.*, p. 463).

APPENDICE VI

Le point de vue qu'on pourrait dénommer de l'*originalité absolue* d'Euripide est celui de WILAMOWITZ (*Hermes*, XV, 1880, p. 486) qui dénie toute autorité au témoignage de DIDYME (ap. scol. *Méd.*, 264) attribuant déjà à l'homéride Créophylos l'histoire de Médée à Corinthe et la mention — sinon l'approbation — de la rumeur que Médée avait tué elle-même ses enfants. Selon Wilamowitz, Euripide a simplement connu la version du meurtre des enfants par les Corinthiens (v. PARMENISCOS, ap. scol. *Méd.*, 264 ; PAUS., II, 3, 6, — avec, dans ce dernier texte, un motif du meurtre emprunté à la tragédie d'Euripide, cf. LEO, *Hermes*, id., p. 312, n. 1 ; — APD., *Bibl.*, I, 9, 28), et c'est lui qui, voulant parfaire la terrible image de l'héroïne évoquée déjà dans les *Péliades* et dans *Egée*, aurait attribué spontanément à Médée un crime qui surpassait tous les autres en horreur. — Sur le φόνος ἀκούσιος de Médée, v. EUMÉLOS, ap. PAUS., II, 3, 11. On en a déduit une théorie que nous appellerons de l'*originalité relative*, théorie suggérée dans l'article de Seeliger, ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2493, et adoptée, notamment, par C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 187 et 870). Dans cette hypothèse, l'initiative d'Euripide consisterait à avoir transformé un meurtre involontaire, accompli dans une intention bienveillante, en un meurtre volontaire pour tirer vengeance d'un époux infidèle ; l'infidélité de Jason n'est impliquée, en effet, ni dans le récit d'Eumélos, ni dans celui de Créophylos (v. LEO, *l. c.*). En ce qui touche ce dernier poète, tandis que SEELIGER (*a. c.*, p. 2494) partage le scepticisme de Wilamowitz, C. ROBERT a émis une opinion intermédiaire : l'homéride, selon lui, aurait bien déjà conté que Médée avait empoisonné Créon, en qui elle voyait un usurpateur, et que les parents de Créon, pour le venger, avaient massacré les enfants abandonnés par la fugitive sur l'autel de Héra Acraia ; mais, dans le dernier trait du résumé de Didyme : *les proches de Créon répandirent le bruit que Médée avait tué, non seulement Créon, mais encore ses propres enfants*, C. ROBERT reconnaît une addition de Didyme faite, justement, d'après Euripide. — Il existe, enfin, un troisième point de vue, celui de l'*originalité réduite* d'Euripide, qui était déjà le point de vue de CABOCHÉ (*De Eur. Medea*, Paris, 1844 ; id. WEIL, *Sept. Trag.*, p. 102 ; LEO, *a. c.*, p. 311-12 ; BERCK, *Griech. Litteraturg.*, III p. 504), et qui a été repris récemment par F. GALLI, *Medea Corinzia nel trag. class., e nei monum. fig.* (*Atti d. R. Acc. di Arch., Lett. e Belle Arti di Nap.* XXIV, 1906, p. 309, 316, 322), et par M. P. ROUSSEL, *Médée et le meurtre de ses enfants* (*Rev. Et. Anc.*, XXII, 1920, p. 157 sq.). M. Roussel estime que l'imputation calomnieuse des Corinthiens avait été déjà signalée par Créophylos, que dès cette époque, donc, la version du crime maternel circulait dans le monde grec. Euripide n'aurait fait que l'accueillir et apporter une adhésion éclatante à l'une des thèses en présence dans un débat ouvert depuis longtemps. Ainsi, son originalité serait réduite, peut-être, à l'introduction du mobile de la vengeance sur Jason. Notons, d'ailleurs, que si M. Roussel ne croit pas, comme C. ROBERT, qu'Euripide ait lui-même tiré le motif du meurtre volontaire de celui du φόνος ἀκούσιος, il admet bien, cependant (comme GALLI, *o. c.*, p. 308), la réalité de ce processus mythique (v. *a. c.*, p. 164).

Outre que le scepticisme de Wilamowitz au sujet de l'existence de Créophylos a quelque chose d'excessif (v. GALLI, et ROUSSEL, *l. c.*, cf. CHRIST-SCHMID, *Griech. Litt.*, p. 100), on jugera sans doute la thèse de ce critique inacceptable si l'on se rapporte à la situation extérieure d'Athènes à l'époque de la représentation de *Médée* : Depuis 433, les rapports sont tendus avec Corinthe qui a pris en 432, dans l'assemblée de Sparte, une attitude particulièrement hostile ; dès le début de 431, la guerre paraissait inévitable, et l'esprit public devait être fortement monté contre les Corinthiens (v. CAVAIGNAC, *Hist. de l'Antiquité*, II, p. 120 sq.). Est-il vraisemblable que, en de telles circonstances, Euripide, dont le sentiment patriotique ne saurait faire aucun doute (v. MASQUERAY, *Euripide et ses Idées*, p. 383 sq., et J. CÉRI, *Euripides unt. dem Druck des sizil. u. dekel. Kriegs*, Bâle, 1905, cité par P. ROUSSEL, *Rev. Belge de philol. et d'hist.*, I, 1922, p. 226, n. 3), ait imaginé de toutes pièces une version disculpant les ennemis d'Athènes ? Le drame eût-il été admis au concours, et le poète n'eût-il pas été l'objet d'une accusation ? C'était déjà passablement osé de se rallier à une version favorable à Corinthe, d'être le premier à la mettre en œuvre sur le théâtre ; il n'en fallut pas davantage pour donner

naissance à l'absurde propos qu'Euripide s'était laissé acheter pour la somme de cinq talents (v. scol. *Méd.*, v. 10 et 273 ; *ÆL.*, *Var. hist.*, V, 24), et si *Médée*, reposant sur une donnée déjà connue, n'alla pas jusqu'au scandale, on pourrait, cependant, trouver peut-être dans le mécontentement qu'elle provoqua, la raison principale du médiocre succès de cette belle tragédie (v. *supr.*, p. 396). Ajoutons que l'opinion de Wilamowitz a contre elle un texte de la *Poétique* (XIV, 5-6). Après avoir déclaré qu'il n'est pas permis de changer les fables traditionnelles, et que les poètes doivent inventer de manière à faire quelque chose de beau avec les données de la tradition, Aristote choisit la *Médée* d'Euripide comme premier exemple de ce qu'il entend par *beau*. Ce passage, d'où ressort la condamnation de la doctrine de l'*originalité absolue* du poète, nous semble surtout favorable à la thèse de l'*originalité réduite* qui s'accorde mieux aussi, croyons-nous, avec les exigences politiques contemporaines. Nous sommes donc enclin à admettre le point de vue de Galli et de M. Roussel attribuant déjà à Créophylos la connaissance de la version de la culpabilité de *Médée*.

Voici, au sujet du φόνος ἀκούσιος, la tradition que PAUSANIAS (*l.c.*) fait remonter à Eumélos le poète qui, au VII^e siècle, avait chanté, dans ses Κόρινθιακά, les légendes de sa patrie : « *Médée* mit au monde des enfants ; à mesure qu'ils naissaient, elle les portait, et les cachait (κατακρύπτειν) dans le sanctuaire d'Héra ; en les cachant, elle espérait les rendre immortels. Mais enfin, elle s'aperçut qu'elle était déçue dans son espérance et, en même temps, elle fut prise sur le fait par Jason ; malgré ses prières, il ne voulut pas lui pardonner, mais s'en retourna à Iolcos, à la suite de quoi *Médée* à son tour quitta Corinthe, laissant le pouvoir à Sisyphe ». (D'après Eumélos, en effet, *Médée* a régné à Corinthe ; v. PAUS., II, 3, 10 et scol. *Méd.*, 20, qui attribue aussi la même donnée à Simonide). Il s'agissait peut-être là d'une pratique magique avortée, entreprise sans doute sur la foi d'une promesse « équivoque ou mal comprise » (Roussel) d'Héra, reconnaissante à *Médée* d'avoir résisté à l'amour de Zeus (scol. PIND., *OL.*, XIII, 74), pratique analogue à celle de Thétis sur tous les aînés d'Achille (scol. *IL.*, XVI, 37 ; Galli ne croit pas, toutefois, *o. c.*, p. 305, que la promesse d'Héra ait figuré dans Eumélos), et dont on retrouve des équivalents nombreux dans le folklore. Il y a encore des éléments semblables dans l'histoire de Déméter et du petit Démophon, chez Kéléos d'Eleusis (*In Cer.*, 233 sq. ; APD., *Bibl.*, I, 5, 1 ; v., sur ces questions, Seeliger, ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2493 ; WILAMOWITZ, *Medea*, ed. min., p. 16 ; GALLI, *o. c.*, p. 306 ; GOEDHART, *De Med. mytho ap. ant. script. et artif.*, p. 80 sq. ; C. ROBERT, *o. c.*, p. 187 ; ROUSSEL, *a. c.*, p. 161 sq.). Mais, alors que, dans les cas précédents, on essaie de conférer l'immortalité par le feu (cf. FRAZER, *Apol.*, II, p. 311 sq.), ici *Médée* cachait ses enfants dans l'ἄδαντον où il était défendu de pénétrer (GALLI, *o. c.*, p. 307), ou bien κατακρύπτειν, dans le texte de Pausanias, équivaldrait à *interficere* (v. GOEDHART, *o. c.*, p. 81), ou bien, selon Galli encore (*o. c.*, p. 307, n. 2), et ROUSSEL (*a. c.*, p. 163), à *sepelire* : « Il est de règle, dit M. Roussel, que les rites funèbres soient identiques aux pratiques magico-religieuses qui protègent contre la mort. Du sein de la terre sacrée, source de toute vie, les enfants devaient renaître immortels ». Et l'auteur estime que *Médée* était censée avoir enseveli ses enfants à la place où l'on montrait leur tombeau, dans le sanctuaire d'Héra. Il est clair, en effet, que, sous ses différentes formes, la légende des enfants de *Médée* est issue des pratiques religieuses de l'Acrocorinthe. Il y avait, dans le téménos d'Héra Acraia, un monument, dit *tombeau des enfants de Médée*, qui était l'objet d'un véritable culte funèbre ; sept jeunes garçons et sept jeunes filles des principales familles se succédaient annuellement dans ce culte ; tête rasée et vêtus d'habits de deuil, ils s'employaient à apaiser le courroux des jeunes Mânes (v. PAUS., II, 3, 7 ; scol. *Méd.*, 264 ; scol. PIND., *OL.*, XIII, 74 ; DIOD., IV, 55, 1 ; *ÆL.*, *Var. hist.*, V, 21 ; PHILOST., *Her.*, 19, 1). On comprend comment le caractère expiatoire de ce rituel avait pu, d'un côté, donner naissance à la légende du meurtre des enfants par les Corinthiens, meurtre suivi d'une peste qui ravagea la ville, ou de la mort de tous les enfants de Corinthe, jusqu'au jour où l'établissement de ce culte public avait calmé les ombres irritées (PAUS. II, 3, 6 ; scol. *Méd.*, 264). D'autre part, chez EURIPIDE (*Méd.*, v. 1378 sq.) *Médée* institue les cérémonies corinthiennes en expiation de son crime volontaire, et il est très vraisemblable que la légende du φόνος ἀκούσιος avait dû, elle aussi, dériver antérieurement du rituel.

Les enfants victimes du φόνος ἀκούσιος sont déjà donnés par Eumélos (ap. PAUS., *l. c.*) comme les fils de Jason, mais C. Robert juge probable (*o. c.*, p. 185 sq.) qu'avant que *Médée* fût rattachée aux Argonautes, ils étaient les fils de Sisyphe et que, à l'origine, ces enfants étaient ceux que *Médée*, déesse, avait eus de Zeus. (Notons, d'ailleurs, que dans le rituel postérieur, ils passaient bien pour les fils de Jason et de *Médée*, héroïne colchidienne, puisqu'on les appelait μιζοδόρβαροι, v. scol. PIND., *OL.*, XIII, 74). *Médée*, qui nous apparaît encore étroitement liée au culte de l'Héra corinthienne dont elle passe pour avoir fondé le temple, était primitivement elle-même, selon C. Robert, la déesse principale de Corinthe, une divinité chthonienne, épouse de Zeus,

et ses enfants, qui disparaissaient tous après leur naissance, symbolisaient, par leur fin rapide, le dépérissement annuel de la nature. Plus tard, quand le culte d'Héra, venant d'Argos, s'introduisit à Corinthe, Médée, qui était d'essence identique, passa au deuxième plan, au rang de simple adoratrice et servante de la nouvelle déesse, et au rang de mortelle aimée de Zeus. On a vu que, d'après le scoliaste de PINDARE (*l. c.*) c'était pour la récompenser d'avoir résisté à cet amour, qu'Héra promettait à Médée de rendre ses enfants immortels.

Si le caractère primitivement divin de Médée est accepté par la grande majorité des critiques (ROUSSEL, *a. c.*, p. 162, et n. 4 ; cf. GOEDHART, *o. c.*, p. 100 sq.) plusieurs auteurs ont soutenu la thèse de son origine thessalienne (v. Seeliger, ap. ROSCHER, *Lex.*, II, 2, p. 2486 ; GRUPPE, *Griech. Myth.*, p. 632 ; WILAMOWITZ, *Med.*, ed. min., p. 13 sq. ; GOEDHART, *o. c.*, p. 103). Wilamowitz estime, en outre (*o. c.*, p. 16), que les enfants vénérés à Corinthe n'avaient, à l'origine, aucun rapport avec Médée, et l'on a cru, aussi, que le rituel corinthien et les fables connexes avaient pour principe le sacrifice d'enfants à Héra (v. GROEGER, *De Argonaut. fab. hist.* Diss. Breslau, 1889, p. 25 ; cf. C. ROBERT, *o. c.*, p. 186). Selon Farnell (cité par ROUSSEL, *l. c.*) tout dériverait de sacrifices d'enfants à Médée elle-même qu'il conçoit, d'ailleurs, comme une divinité sémitique.

APPENDICE VII

Nous ne pouvons entrer dans le détail de débat soulevé par la *Médée* de Néophron de Sicyone, mais voici l'essentiel. Sur la foi de l'Argument I de la *Médée* d'Euripide, les anciens commentateurs du poète, tels que Beck, Matthiae, Elmsley, pensaient que Néophron avait été le premier à montrer sur le théâtre Médée meurtrière de ses enfants, et que le drame d'Euripide n'était qu'une reprise géniale de celui de son devancier. Ce point de vue, fortement soutenu par WEIL, *Sept. Trag.*, p. 99 sq., se retrouve encore dans les ouvrages de BERGK (*Griech. Litteraturg.*, 1884) DECHARME (*Euripide et l'esprit de son théâtre*, 1893) HAIGH (*Trag. Drama of the Greeks*, 1896) CROISSET (*Hist. de la Litt. Grecque*, 1913, avec des réserves sur l'authenticité du principal fragment de Néophron), et, plus récemment, dans les deux livres de WALKER, *Ichneutae*, p. 330-347, *Addenda Scenica*, p. 23. A cette doctrine, qu'on peut qualifier de traditionnelle, puisqu'elle remonte à l'antiquité, on tend plutôt à substituer, de nos jours, la thèse de l'antériorité d'Euripide, déjà brillamment soutenue par Patin, dans ses *Etudes sur la Tragédie grecque*, en 1841 : v. PALEY (Ed. *Médée*, 1872), WILAMOWITZ (*Anal. Eurip.* 1875 et *Hermes*, 1880, a. c.), NAUCK (*Trag. Graec. fragm.*, 1889), SAKORAPHOS (Ed. *Médée*, 1891) GALLI (o. c., 1906), CROENERT (*Arch. für Papyrusf.*, 1907), GOEDHART (o. c., 1914), CHRIST-SCHMID (*Gr. Litteraturg.*, 1912) C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, 1921).

Qu'on se place sur le terrain des vraisemblances, qu'on envisage tel caractère de la *Médée* d'Euripide et ce qu'on peut encore saisir de l'œuvre de Néophron, qu'on étudie enfin la valeur qu'il convient d'attacher aux témoignages antiques, il nous a paru que les meilleurs arguments étaient en faveur de l'antériorité d'Euripide.

A. — Dans aucun domaine, l'art grec n'a jamais reculé devant la reprise d'un motif déjà traité, l'eût-il été supérieurement, et l'on ne voit pas pourquoi la création d'Euripide aurait découragé Néophron plus qu'elle ne découragea d'autres poètes certainement postérieurs dont une *Médée* est attestée (v. *supr.*, p. 397, n. 4). Sans doute, il y avait, entre les deux tragédies, des analogies frappantes dans la conduite de la pièce et dans le détail de l'expression, mais Euripide a-t-il ailleurs marché ainsi en esclave sur les traces d'un devancier et comment expliquer que, du moins à notre connaissance, aucun de ses ennemis ne lui ait reproché un pareil plagiat ? Il serait parfaitement naturel, au contraire, que Néophron, véritable auteur d'une *Médée*, eût subi plus que de mesure l'influence d'un glorieux prédécesseur, et l'on comprendrait encore ce caractère de plagiat si la *Médée* qu'on lui attribuait était en réalité l'œuvre d'un faussaire composant, avec l'aide d'Euripide, une *Médée* prétendue plus ancienne. En dernier lieu, s'il ne faut accorder aucun crédit à l'anecdote d'après laquelle Euripide aurait reçu cinq talents des Corinthiens pour les décharger du meurtre des enfants de Médée, une pareille légende aurait-elle pu se former si Euripide n'avait pas été le premier à porter le sujet à la scène ?

B. — Si deux acteurs suffisaient à la représentation de *Médée* (cette remarque de Paley et de Weil n'a été contestée que par GOEDHART, o. c., p. 6, et sans grand fondement) cela ne tient-il pas uniquement au fait qu'Euripide n'allait pas au delà des besoins d'un sujet simple ? Voir dans ce détail, avec Weil, un archaïsme voulu, afin de mieux reproduire l'économie d'un modèle antérieur, n'est-il pas aussi aventureux que d'y reconnaître comme L. Bloch (*Neue Jahrb. f. klass. Altert.*, IV, 7, 1901, p. 120 sq.) le souvenir d'une première *Médée* qui eût complété, avec une première *Alceste*, la trilogie de 455 à laquelle appartenaient les *Pélias* ?

Le principal fragment de Néophron, reste du monologue de Médée, contient, selon Weil, les indications schématiques des sentiments auxquels Euripide donnera « la couleur et la vie ». Mais peut-on croire que ces vers de Néophron aient été écrits avant l'*Orestie* d'Eschyle (Weil place la *Médée* de Néophron quelque trente ans avant celle d'Euripide, et WALKER, *Ichneutae*, p. 330, la date de 467 environ), et ne sont-ils pas plutôt un développement de rhétorique sur le thème du v. 1056 d'Euripide, une imitation trop appuyée d'un procédé euripidéen qu'Aristophane devait plaisamment parodier (v. *supr.*, p. 505, n. 8) ? L'apostrophe du v. 12 est, semble-t-il, une dérivation du v. 1071, et les deux derniers vers me paraissent être une abréviation raffinée du v. 1028 sq.

Cf. PATIN, *o. c.*, II p. 405 et WILAMOWITZ, *Anal. Eurip.*, p. 155. WALKER (*Ichneutae*, p. 332 sq.) qui admet que Néophron florissait vers 470, et qui voit dans sa *Médée* un exemple du développement de la primitive tragédie sicyonienne (sans acteur) sous l'influence de la tragédie attique, considère comme un non-sens de qualifier les fragments de tardifs ou apocryphes, et il y retrouve plusieurs idiotismes. Ainsi, dans le F. I, il lit, au v. 1, καὶ = καί, et, au v. 2, il remplace σοῦ πρὶν θεῶν (métriquement impossible, v. NAUCK : σοῦ Πυθίαν γὰρ κτλ.) par Κορινθίαν = Κορορινθίαν. Au F. III, v. 2, il lit : ἐρῆ = ἐρεῖς, et au v. 4 ᾗδ' ᾗξ, ᾗδ' étant un génitif à terminaison dorienne. Ces corrections sont bien hasardeuses, et quelques formes dialectales ne prouveraient d'ailleurs nullement l'authenticité et l'antériorité des fragments.

Weil dit que « si Euripide trouva chez Néophron le germe des plus grandes beautés de sa tragédie, il lui emprunta aussi ce que l'on y trouve de plus faible, de plus sujet à la critique », c'est-à-dire l'intervention d'Egée qui n'est expliquée, chez Euripide, que par un hasard de voyage, et qui a été, peut-être (v. les opinions contradictoires de LEO, *a. c.*, CHRIST-SCHMID, *o. c.*, p. 357, n. 3), déjà critiquée par ARISTOTE, *Poét.*, XXV, 15. Il est vrai qu'Egée figurait également chez Néophron, mais là, sa venue avait un but précis, puisqu'il désirait consulter Médée sur l'oracle reçu à Delphes (v. le F. I). Si le fragment d'une *Médée* retrouvé sur papyrus (Brit. Mus., n° 186) appartenait bien, comme le pense CROENERT (*Arch. f. Papyrusf.*, III, 1906, p. 1 sq.; v. cependant les objections de FRIES, *Neue Jahrb. f. d. Klas. Altert.*, VII, 13, 1904, p. 171), à la tragédie de Néophron, on serait même autorisé à croire qu'Egée, loin d'avoir dans cette œuvre un rôle épisodique, était essentiel à l'action et qu'il était déjà depuis trois jours à Corinthe au moment où s'ouvrait le drame. Ne discerne-t-on pas là avec raison, comme, en tout cas, dans l'explication fournie à la venue d'Egée (F. I), l'effort d'un imitateur qui cherche à corriger, à améliorer une donnée jugée imparfaite ? Remarquons enfin que, l'exemple d'Euripide mis à part, Néophron, poète sicyonien, n'avait aucune motif spécial d'introduire Egée, le roi athénien, dans l'histoire de Médée à Corinthe.

C. — Pour ce qui est des témoignages anciens sur l'antériorité de Néophron, Weil a reconnu lui-même que ceux de DIOGÈNE LAËRCE (II, 134) et de SUIDAS (s. v. Νεόφρων; sur les contradictions de ce dernier, v. pourtant les tentatives d'explication de WALKER, *Ichneutae*, p. 331) n'accroissent en rien l'autorité du texte essentiel, un passage de l'Argument I de *Médée* (τὸ δρᾶμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ Νεόφρωνος) appuyé sur la garantie de Dicaërque, dans son livre sur la Grèce, et d'Aristote dans ses Ὑπομνήματα. Sankoraphos estime (Ed. *Médée*) que l'auteur du premier argument a invoqué sans raison ces auteurs, ou bien il propose de corriger le texte, de lire : ὑποβαλέσθαι καὶ Νεόφρων. Une telle solution est arbitraire et hasardeuse (v. DECHARME, *Rev. Crit.*, 1893, I, p. 218), mais le témoignage de Dicaërque, vraisemblablement le grammairien commentateur de Sophocle et d'Euripide (v. NAUCK, p. 729, note), dérive très probablement de celui des Ὑπομνήματα qui sont, non pas une œuvre authentique d'Aristote, mais un traité apocryphe composé dans son école (GALLI, *o. c.*, p. 311; CROENERT, *a. c.*; Dieterich, ap. PAULY-WISSOWA, s. v. Euripides, *Medea*; C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 874, n. 1). L'auteur de ce traité à qui pourrait bien se rapporter aussi, en dernière analyse, une « critique peu judicieuse » (Weil) sur le caractère de Médée, qui est également consignée dans l'Argument I (Μέμφονται δ' αὐτῷ κτλ.; cf. WEIL, *o. c.*, p. 108, n. 5, et n. aux vers 922-24), n'était pas nécessairement un esprit critique de premier ordre, et il a fort bien pu accueillir un bruit tendancieux qui courait de son temps. Comment un tel bruit a-t-il pris consistance ? D'après WILAMOWITZ (*Hermes*, *a. c.*, p. 487) Néophron serait une création de la jalouse malveillance des villes du Péloponnèse contre la gloire littéraire d'Athènes : Sicyone revendiquait pour le Sicyonien Epigénès le mérite d'avoir, bien avant Thespis, donné sa première forme à la tragédie; de même, elle aurait revendiqué pour le Sicyonien Néophron l'honneur d'avoir porté à la scène, avant Euripide, la grandiose figure de la mère criminelle. C'est pour l'opposer à Euripide qu'on aurait imaginé ou exhumé ce Néophron, et c'est pour appuyer ces commémorations doriens qu'un poète quelconque aurait fabriqué, en utilisant la *Médée* euripidéenne, la pièce dont il subsiste quelques fragments. L'explication romanesque de Wilamowitz, qui, d'ailleurs, fait trop bon marché des titres réels de Sicyone dans la création de la tragédie (v. CROISSET, *Litt. Grecque*, III, p. 29; RIDGEWAY, *The Origin of Trag.*, p. 57-58; WALKER, *Ichneutae*, p. 323-29) a été critiquée et modifiée par C. ROBERT (*o. c.*, p. 874 et n. 1): Pour lui, Néophron a réellement existé après Euripide, et a bien écrit lui-même une *Médée*, à la fois plagiat et retouche de celle de 431. Puis, le véritable rapport aurait été interverti, et c'est alors que se serait établie l'opinion erronée qu'on retrouve chez le pseudo-Aristote.

On a parfois essayé d'éclaircir la tradition relative à une *Médée* de Néophron par l'existence de deux éditions de la pièce d'Euripide, la prétendue tragédie de Néophron étant, en réalité, la première ou la seconde édition de la *Médée* euripidéenne. Ou bien

les savants anciens, disait CHRIST (*Gr. Litteraturg.*, p. 195) ont attribué à Néophron la première forme de la tragédie d'Euripide, ou bien c'est Euripide lui-même qui avait d'abord donné sa pièce sous un nom étranger. Selon Van Leeuwen (cité par GOEDHART, *o. c.*, p. 4) Euripide, après le succès mitigé de 431, aurait retouché son drame, et l'aurait produit sous le nom de Néophron. Mais, outre les difficultés inhérentes à l'hypothèse de cette erreur ou de cette substitution de nom, il n'y a aucun appui solide à la théorie d'une double édition de *Médée*, théorie qui a encore été soutenue — en dehors de toute tentative pour expliquer ainsi Néophron — par SAKORAPHOS et L. BLOCH (*o. c.*) selon qui, dans l'édition I, Médée se vengeait simplement sur Créon et sa fille, et non sur ses enfants qui étaient massacrés par les Corinthiens. Le thème du massacre des enfants par les Corinthiens est rappelé il est vrai, dans la tragédie que nous possédons, sous forme d'appréhension de Médée (v. 1059 et 1236) et de Jason (v. 1303). Mais on peut très bien expliquer cela par le souvenir d'une tradition divergente (V. ROUSSEL, *a. c.*, p. 167), et non pas d'un drame antérieur du poète. Il est remarquable d'autre part que, dans la première moitié de la pièce, Médée ne semble songer qu'à faire périr Créon, Jason et sa fiancée (v. 374-75; cf. GALLI, *o. c.*, p. 317-18; E. BETHE, *Sitz.-Ber. Mün.*, LXX, 1918, p. 1 sq.), et que la décision de punir Jason par le meurtre de ses enfants ne se fait jour qu'après la scène avec Egée (v. 792 sq., 803 sq., 817), lorsque Médée, encouragée par la sympathie du héros athénien, trouve enfin toute l'audace nécessaire, et sent comme cristalliser en elle des projets jusque-là un peu vagues (ce qui, soit dit en passant, donne en quelque mesure à la scène d'Egée une justification dramatique que l'on a souvent trop méconnue; v. par ex. WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 481). Toutefois, dans ce qui est habile développement de l'action et savante évolution psychologique, on ne saurait être fondé à voir, non plus, des vestiges de l'affabulation d'une première *Médée* où l'héroïne n'eût pas tué ses fils. On ne peut donc relever, à notre avis, dans la composition de *Médée*, rien qui justifie l'hypothèse d'une double édition. Il en est de même des quelques dittographies signalées (v. WEIL, note aux v. 729-30, 765, 767), des prétendues variantes antiques attestées (Id., note au v. 1317), et des prétendues citations antiques (scol. Ar., *Ach.*, 119; cf. NAUCK, *Inc. f.* F. 858; ARIST., *Paix*, v. 1012) qu'on ne retrouverait plus dans le texte actuel et qui sont, en réalité, des citations d'autres tragédies (v. HAIGH, *o. c.*, p. 290, n. 5, et p. 402; CHRIST-SCHMID, *o. c.*, p. 356, n. 6; cf. WEIL, *o. c.*, p. 103; WILAMOWITZ, *a. c.*, p. 488).

Le fait que le meurtre des enfants ne semble pas d'abord envisagé par Médée a induit E. BETHE (*Sitz.-Ber. Mün.*, 1918, *a. c.*) à dénoncer un certain flottement dans la conduite de la tragédie : Euripide avait, en premier lieu, conçu le meurtre comme un expédient auquel recourait finalement l'héroïne pour soustraire ses fils à ses ennemis, et ce n'est qu'après avoir introduit la scène d'Egée qu'il aurait conçu l'idée du meurtre inspiré par la vengeance. Cette théorie, qui méconnaît les présages du meurtre par vengeance que contient les débuts de la tragédie, et qui tend à attribuer à une faiblesse du poète ce que nous considérons comme un effet de progression dramatique, nous paraît bien peu satisfaisante.

Signalons enfin, au sujet des *mobiles* de Médée, la curieuse théorie développée récemment par H. HEINEMANN (*Die trag. Gestalten d. Griech. in d. Weltlitt.*, II, p. 1, 3, 7, 16 et *Neue Jahrb. f. d. Klass. Altert.*, 45, 1920, p. 400). Selon ce critique, c'est une erreur invétérée que de croire que la Médée d'Euripide tue ses enfants pour se venger de son époux. Une mère ne saurait accomplir un acte pareil, et le poète était trop soucieux de vérité humaine pour avoir présenté un tel paradoxe. Certes, Médée se flatte, après coup, d'avoir tué pour punir Jason (v. 1360, 1370, 1398), et, par avance, c'est bien aussi l'intention dont elle se targue auprès du chœur (v. 817). Dans son monologue, l'idée de vengeance revient encore (v. 1046, 1049 sq.), mais l'héroïne, dit l'auteur, n'eût jamais passé à l'acte sans la crainte de voir les Corinthiens se venger eux-mêmes sur ses enfants de l'attentat contre la famille royale (v. 1059, 1064, et surtout, 1236 sq.). Heinemann a eu le mérite d'attirer l'attention sur un motif grâce auquel Médée se fait peut-être illusion à elle-même, et grâce auquel l'horreur de son crime est peut-être atténuée dans l'esprit des spectateurs, mais il a accordé beaucoup trop d'importance à une indication accessoire (v. d'ailleurs les critiques de KOERTE, *Neue Jahrb.*, 45, 1920, p. 299 sq.). Bien que Médée ne puisse prévoir l'aide merveilleuse qui lui viendra d'Hélios (v. WEIL, N. C. au v. 105), n'aurait-elle pas pu essayer, si elle l'avait bien voulu, d'emmener ses enfants avec elle comme l'idée lui en vient un instant (v. 1045 et 1058) ? Leur situation, d'ailleurs, était-elle si désespérée du moment que Jason, dont elle connaissait la bienveillance à l'égard de ses fils (v. 908 sq.), restait à Corinthe pour les défendre (cf. v. 1301 sq.) ? Enfin, Médée n'a-t-elle pas montré à quel point elle ne souciait peu du salut des enfants en les envoyant porter les offrandes mortelles ? Ne sont-ils pas, dès ce moment, condamnés à périr : στελχουσι γὰρ ἐς φόνον ἥδη (v. 977) ?

APPENDICE VIII

Selon Phérécyde (ap. sc. ΣΟΦΗ., *El.*, 504) Pélops précipita Myrtilos dans la mer parce qu'il avait essayé d'embrasser Hippodamie. APOLLODORÉ (*Ep.*, II, 8) raconte les choses de la manière suivante : Pélops, après sa victoire, voyage en compagnie d'Hippodamie et de Myrtilos ; pendant qu'il va chercher de l'eau pour sa bien-aimée qui avait soif (il s'agissait donc, au moins à ce moment, d'un voyage terrestre), Myrtilos entreprend de faire violence à la jeune fille. Pélops, informé jette (un peu après ?) Myrtilos dans la mer à la hauteur du cap Géraistos en Eubée, et de là vint à cette mer le nom de Myrtô. En tombant, Myrtilos lance des imprécations contre la race de Pélops. Suivant PAUSANIAS (VIII, 14, 11), Myrtilos fut précipité, non du char ailé, mais du navire qui portait les voyageurs, parce qu'il avait rappelé à Pélops la promesse qu'il lui avait faite de lui accorder Hippodamie une nuit. Pausanias d'ailleurs, situe l'incident à l'ouest du Péloponnèse, et repousse toute relation entre le vocable de Myrtô et le nom de Myrtilos. HYGIN (*f.* 84) accepte, au contraire, cette relation, comme Apollodore, mais, à l'en croire, Pélops fit périr Myrtilos pour se débarrasser d'un fâcheux complice, et pour éluder sa promesse de lui donner la moitié de son royaume. Les imprécations de Myrtilos, cause de tous les malheurs des Pélopidés, sont connues de SOPHOCLE (*El.*, 502 sq.) et d'EURIPIDE (*Or.*, 988 sq.) qui mentionne déjà le promontoire de Géraistos.

Si l'on se souvient que l'attelage de Pélops, présent de Poseidon, avait la faculté de voler sur les flots, on s'explique sans peine comment a pu se former la légende de la précipitation de Myrtilos dans la mer. Ce que l'on comprend moins bien, c'est pourquoi Pélops avait ainsi à traverser les flots avec Myrtilos et Hippodamie, et ce qu'il allait faire, après sa victoire, dans les parages de l'Eubée. Plusieurs explications ont été envisagées. La première est connexe à la théorie que nous avons exposée plus haut sur le stade lesbien de la légende. C'est de Lesbos que le Péloponnésien Pélops enlève Hippodamie, et c'est pendant le retour vers le Péloponnèse que Phérécyde qui devait, en conséquence, faire encore d'Oinomaos le roi de Lesbos, place la chute de l'aurige (cf. HYG., *f.* 84). La précipitation de Myrtilos au voisinage de l'Eubée, parfaitement explicable dans un trajet de Lesbos au Péloponnèse (v. C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 187, n. 35) devient un détail aberrant lorsqu'on localise Oinomaos en Elide, à la façon de Pindare et des tragiques, et lorsqu'on précise, comme ces derniers, que la course de Pélops et d'Oinomaos se déroulait de Pise à Corinthe. C. Robert en a conclu que, si Euripide et Sophocle ont pu mentionner incidemment la chute à la mer dans *Electre* et dans *Oreste*, Myrtilos périssait à coup sûr d'une autre manière dans leur tragédie d'*Oinomaos* (à ce sujet, v. *supr.*, p. 466). Ce sont les mythographes, d'après C. Robert, qui ont soudé artificiellement, à la donnée de ces deux tragédies localisées à Pise, une histoire de Myrtilos telle que Phérécyde seul avait pu la présenter. On a douté pourtant que, dans la donnée de Phérécyde lui-même, l'indication du retour de Pélops victorieux vers le Péloponnèse impliquât, pour l'ensemble de l'histoire, une autre localisation que Pise. C'est ainsi que WAGNER (*Curae Mythographae*, p. 162 sq., cité par HIRTZIG-BLUEMNER, ad Paus., VII, 14, 10) entendait, par retour vers le Péloponnèse, le retour de l'isthme de Corinthe, but de la course de Pélops et d'Oinomaos, vers Pise qui en avait été le point de départ ; c'eût été pendant le trajet le long du golfe de Corinthe que Pélops aurait précipité Myrtilos. Dans ce cas, il faudrait admettre, semble-t-il, que la localisation de la chute dans les parages de Géraistos, serait une variante postérieure issue de l'analogie entre le nom de Myrtilos et celui de la mer de Myrtô. Mais cette localisation ne proviendrait-elle pas d'une autre forme de la légende ne supposant aucun retour, au moins immédiat, vers le Péloponnèse, d'une version selon laquelle Pélops, après sa victoire, emmenait Hippodamie en Asie, dans l'Asie considérée comme sa patrie, ou devait, du moins, avant de revenir à Pise pour s'y emparer du trône qu'il avait conquis, effectuer un voyage dont il resterait à déterminer le but ? Le premier point de vue a été adopté par WEIL (*Sept. Trag.*, p. 756, n. aux v. 988 sq. d'*Oreste*) et par MASQUERAY (*Soph.*, *El.*, p. 228, n. 2) ; mais v. là contre C. ROBERT, *Bild u. Lied*, p. 187 n. 35 ; PEARSON *o. c.*, II, p. 124 n. 2. Le second a été développé par PEARSON (*Fragm. of Soph.*, II, p. 124-25), qui a essayé de tirer quelques précisions de la fin du récit d'Apollodore. On y lit, en effet (*Ep.*, II, 9 ; et ce détail doit être ancien, v. ROBERT, *Gr. Held.*, p. 214), que Pélops, avant de revenir en Elide, poussa jusqu'à l'Okéanos pour se

faire purifier par Héphestos. On pourrait croire, selon Pearson, que cette purification avait lieu à Lemnos, et ce serait pendant le voyage de l'isthme de Corinthe à cette île que l'aurige eût été jeté dans les flots. Il est regrettable que cette hypothèse se heurte à l'objection suivante : même en admettant que l'on soit autorisé à placer Lemnos aux abords de l'Okéanos, en vertu du v. 402 du XVIII^e chant de l'*Iliade*, comment supposer que Myrtilos était projeté pendant cette traversée entreprise en vue d'une purification puisque — d'après Apollodore lui-même (*l. c.*) — c'était justement à la suite de la mort de l'aurige, et, semble-t-il bien, pour s'en faire purifier (v. C. ROBERT, *l. c.*) que Pélops s'était rendu auprès d'Héphestos ?

APPENDICE IX

COMPLÉMENTS

P. 3, n. 4. — V., à propos du travail de Winter, H. LECHAT, *Plastique et poésie*, *Rev. Et. anc.*, XII, 1910, p. 118 sq.

P. 14, n. 9. — Contre l'opinion de Six et de Klein, v. BUSCHOR (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 126) qui conteste, d'ailleurs, que la *Pénélope* ait été originairement une statue funéraire.

P. 14, n. 10. — Pour les reliefs du Musée de Boston (CASKEY, *Cat. of Sculpt.*, n° 17), v. encore S. REINACH, *Monuments nouveaux de l'Art antique*, II, p. 54 sq.

P. 16, n. 1 et 3. — J'ai plaisir à consigner ici une intéressante remarque de mon collègue L. Bataillon : Le motif de la *pesée*, appliqué aux mérites et aux démérites, se rencontre déjà dans l'art égyptien de la XXI^e dynastie (v. jugement devant Osiris, MASPÉRO, *Ars una, Egypte*, pl. III). On le retrouve, comme simple élément décoratif, sur les chapiteaux romans (saint Eutrope, à Saintes ; v. E. MALE, *L'Art relig. au XII^e siècle en France*, I, 237, p. 413 sq.), puis il apparaît, intégré dans un vaste ensemble, Résurrection, Jugement, Paradis et Enfer, comme au portail principal de la Cathédrale de Bourges (xiv^e siècle) ou sur un vitrail de Saint-Etienne de Beauvais (xvi^e siècle). Il y aurait lieu de faire rentrer les monuments grecs que nous avons signalés dans la longue histoire de ce motif plastique.

P. 16, n. 2 et 7. — C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1175 sq.) admet également pour l'*Ethiopide* les deux traits de la Psychostasie et d'Eos emportant le cadavre de Memnon.

P. 16, n. 6. — C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1182-83) considère lui aussi le *Memnon* et la *Psychostasie* comme les deux premières pièces de la trilogie dont la troisième reste indéterminée. Il estime de plus, comme nous, qu'Eos emportant Memnon était bien un épisode de la *Psychostasie*.

P. 20, n. 6. — Remarquons, toutefois, que Phrynichos avait déjà introduit le personnage de Thanatos dans son *Alceste*.

P. 24, n. 3. — Le poème en question de Leschès est la *Petite Iliade* où la ruine de Troie était contée comme elle l'était, avec plus de développement, dans l'*Iliupersis* d'Arctinos (v. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1241). C'est pour cette raison, croit-on, que PAUSANIAS, X, 25, 5, parle de l'Ἰλίου πέρις de Leschès (v. CHRIST-SCHMID, *Griech. Literaturg.*, p. 98) qui ne doit pas être conçue comme un poème différent de la *Petite Iliade* (v. C. ROBERT, *Hom. Becher*, p. 64 sq.).

P. 24, n. 7. — V. également, pour la possibilité d'un rapport entre l'*Ethiopide* d'Arctinos et l'*Amazonomachie* représentée au Pœcile ou sur quelques-uns des reliefs de Trysa, S. REINACH, *Mon. nouv. de l'Art ant.*, II, p. 310.

P. 24, n. 12. — A ce sujet, cf. *Journ. Hell. Studies*, XIV, 1894, p. 50 sq.

P. 25, n. 6. — ALBIZZATI, *Vasi d. Vaticano*, pl. XVII, n° 220, p. 66, interprète différemment la coupe cyrénienne en question par Sisyphe et Tityos dans l'Hadès.

P. 27. — Notre figure 6 ne reproduit pas le nom des personnages qui figure sur l'original : Talthybios, Klytaimestra, Krysothémis, Orestès, Aigisthos.

P. 29, n. 11. — Contre l'interprétation du bas-relief de Phalère par le mythe d'Ion, v. surtout HOMOLLE, *Rev. Arch.*, XI, 1920, p. 40 sq.

P. 30, n. 6. — On a vu, dans notre chapitre sur le *Laocoon* de Sophocle, que, chez ce poète, les serpents n'étaient sans doute envoyés que contre les enfants, et l'idée que Sophocle avait fait état de la mort de Laocoon représenté comme étouffé, lui aussi, en essayant de délivrer ou de venger ses fils (v. *supr.*, p. 162, n. 4) est entièrement hypothétique. Les sculpteurs du fameux groupe du Vatican pourraient donc s'être inspirés, en ce qui touche Laocoon lui-même, d'une version différente de celle de Sophocle. Mais ils sont bien d'accord avec lui en montrant deux enfants victimes, et il est impossible de croire qu'ils ne doivent rien à l'influence du grand tragique (cf. ENGELMANN, *Arch. Stud. z. d. Tragik.*, p. 28) ; ils ont mêlé, à tout le moins, la tradition sophocléenne à celle de l'épopée (v. *supr.*, p. 161-62).

P. 33, n. 5. — C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1158, n. 6) retrouve un souvenir de ce

tableau de Parrhasios sur un miroir étrusque (GERHARD, *Etr. Spiegel*, II, 229). La guérison de Télèphe est encore représentée sur une urne étrusque (BRUNN, *Urn. etr.*, I, XXXIV, 18).

P. 35, n. 4. — Selon BIEBER (*Theaterwesen*, p. 15 et 72), les peintures d'Athènes n'auraient pas été placées dans le temple de Dionysos Eleuthéreus, mais à proximité sous le portique du théâtre.

P. 43, n. 2. — Signalons encore, au sujet de l'amphore de Naples, l'étude importante de BUSCHOR (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 132 sq., pl. CXLIII-CXLV) qui m'est arrivée trop tard pour que j'aie pu la faire entrer en ligne de compte, et dont les points de vue originaux provoqueront, j'imagine, pas mal de nouvelles discussions. Selon Buschor, il ne s'agirait nullement des préparatifs d'un drame satyrique ; sans doute, il y a un chœur satyrique représenté, mais les trois personnages groupés autour du couple divin correspondraient à la triade des acteurs tragiques dans un drame de *Laomédon*. Le peintre qui, d'un côté du vase, a montré Dionysos au milieu du thiasse bachique, aurait évoqué, ici, le dieu entouré d'un thiasse musical comprenant à la fois les acteurs de la tragédie et le chœur du drame satyrique, le plus typique de tous les chœurs. — L'auteur conteste que le modèle de cette peinture soit un tableau votif de chorège victorieux ; il place ce monument à l'extrême fin du ^v^e siècle.

P. 47, n. 6. — Pour une interprétation un peu différente de la coupe de Hiéron, v. *supr.*, p. 158, n. 2, et ci-dessous, note à la p. 159, n. 4.

P. 47, n. 5. — Il faut reconnaître, pourtant, que le trait si plaisant d'Eurysthée épouvanté se réfugiant dans un pithos est très fréquent déjà dans la céramique à figures noires (v. GERHARDT, *Auserl. Vasenb.*, II, pl. XCVII, 1 ; POTTIER, *Vases ant. du Louvre*, II, pl. LXVII, F 59 ; cf. S. BLEECKER LUCE, *Stud. of exploits of Heracles on vases*, [*Amer. Journ. of Arch.*, XXVIII, 1924, p. 313 sq.]).

P. 47, n. 7. — Sur les phylakes et les vases qui s'en inspirent, v. encore *Griech. Vasenmalerei*, II, p. 259 sq., III, p. 175, n. 5, et p. 203 où l'apogée de Rhinton est fixée vers 300.

P. 48, n. 3. — Présentement Salle VIII, Arm. V. Au sujet de cette peinture, v. également *Griech. Vasenmal.*, III, f. 95, p. 189 ; R. Zahn l'attribue à Asstéas.

P. 49, n. 8. — V. aussi *Griech. Vasenmalerei*, III, f. 98, p. 194.

P. 51, n. 7. — Cf. E. LANGLOTZ, *Zur Zeitbest. d. strengrotfig. Vasenmal. u. der gleichzeit. Plastik* (Leipz., 1920) qui remonte d'environ une décade les dates que nous donnons pour le style sévère, *supr.*, p. 51, n. 8.

P. 55, n. 6. — C. Robert n'a pas changé d'opinion *Griech. Heldens.*, p. 1198-99. Il considère toujours le vote des Achéens comme la tradition de l'*Ethiopide*, tandis que, dans la *Petite Iliade*, Nestor conseillait de s'en remettre à l'appréciation des Troyens sur la vaillance des deux rivaux et des espions se glissaient jusqu'aux murailles pour recueillir les propos de l'ennemi qu'Athènes rendait plus favorables à Ulysse. De là proviendrait le vers interpolé dans l'*Odyssée*, XI, 547.

P. 68, n. 1. — *L^e Berl. Winck.-Progr.*, pl. II = PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, f. 554.

P. 90, n. 4. — V. encore une représentation analogue, où l'on doit, semble-t-il, reconnaître le même sujet, sur une hydrie du Musée de Naples (HEYDEMANN, n° 2856).

P. 97, n. 1. — BUSCHOR (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 164) rabaisse un peu la date de ce vase qu'il place vers 390.

P. 101, n. 1. — Au sujet du gobelet d'argent Corsini et de l'œuvre de Zopyros, v. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 767 (fig. 635).

P. 112. — Les divinités protectrices de Persée, Hermès et Athènes, sont présentes sur la pyxis du Louvre dont notre figure 35 ne montre que l'essentiel. Ajoutons que si cette peinture ne doit pas être rapportée, selon nous, à la surprise des Grées, elle pourrait offrir, cependant, quelque souvenir des *Phorkides* puisque ce drame se terminait sans doute, on l'a vu (*supr.*, p. 108, 109), par le récit de la mort de Méduse.

P. 116, n. 8. — C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1118), qui a le tort de ne pas connaître l'étude de M. Croiset, donne à ce F. 265 une attribution différente ; il y voit un mot d'Achille qui sait qu'il va bientôt mourir lui-même, maintenant qu'Hector a succombé.

P. 121, n. 6. — Mon ouvrage était à l'impression quand j'ai pu prendre connaissance du III^e livre de la *Griechische Heldensage* (Berlin, 1923) auquel j'ai déjà renvoyé plusieurs fois dans les notes précédentes. Au sujet du *Télèphe* d'Eschyle (p. 1152 sq.), C. Robert a abandonné les points de vue de *Bild und Lied* que j'ai critiqués moi-même, et sa doctrine s'accorde pleinement avec celle que j'ai développée. L'auteur ne croit plus que le détail de l'enfant Oreste ait déjà figuré dans les *Cypria*, et il reconnaît lui aussi sur la coupe d'Hiéron la forme légendaire de l'épopée (v. *supr.*, p. 121, n. 6). Il ne conteste plus la valeur documentaire, relativement à Eschyle, de la scolie au v. 332 des *Acharniens* (v. *supr.*, p. 122) ; il admet que le *Télèphe* d'Eschyle, sur la recommandation de Clytemnestre (v. *supr.*, p. 124, n. 1) prenait avec lui le petit Oreste (il propose

même d'attribuer à Eschyle le F. 699 d'Euripide), et il retrouve comme nous un reflet de la noble scène eschyléenne sur la péliké de Vulci (*supr.*, fig. 37). En ce qui touche le rapport avec l'histoire de Thémistocle chez Admète, C. Robert incline à penser, notamment à la suite de J. Schmidt ap. Roscher, *Lex.*, V, p. 286 sq. (cf. *supr.*, p. 124, n. 4), qu'Eschyle a transporté à Télèphe un trait raconté d'abord de Thémistocle, mais il estime, en revanche, que le détail du conseil donné par Phthia, l'épouse d'Admète, provient de la complicité de Clytemnestre dans la tragédie d'Eschyle.

P. 124, n. 1. — V. la note précédente.

P. 125, n. 3. — C. Robert, cependant (*Griech. Heldens.*, p. 1155, n. 4), rattache le Télèphe d'Accius, comme celui d'Ennius, au modèle d'Euripide.

P. 127, n. 5. — J. Schmidt ap. Roscher, *Lex.*, V, p. 304, rattache également à Eschyle la péliké du British Museum.

P. 128, n. 3. — On estime généralement, en revanche, que la folie d'Ajâx et le massacre des troupeaux figuraient dans la *Petite Iliade* (v. *supr.*, p. 147, n. 8 et C. Robert, *Griech. Heldens.*, p. 1202).

P. 129, n. 1. — Selon C. Robert (*Griech. Heldens.*, p. 1201), il est impossible de préciser si le trait de l'invulnérabilité d'Ajâx dérive, ou non, de l'épopée.

P. 130, n. 2. — C. Robert croit également (*Griech. Heldens.*, p. 1202, n. 1) que le vase de Londres (*supr.*, fig. 38) illustre le dénouement d'Eschyle. L'auteur estime aussi (*ib.*) que le vase de Palerme (fig. 39) se rattache, au moins partiellement, à la version eschyléenne. C'est le Charon étrusque qui viendrait ici indiquer à Ajâx comment il peut mettre fin à sa vie.

P. 137, n. 4. — Pour le trait de l'offense d'Agamemnon à Artémis, dans les *Cypria*, v. C. Robert, *o. c.*, p. 1096 sq.

P. 159, n. 4. — Sur les origines et la nature du Palladium, sur l'existence de deux ou plusieurs statues, v. encore C. Robert, *Griech. Heldens.*, p. 1225 sq. L'auteur étudie en détail l'expédition de Diomède et d'Ulysse et les divers traits relatifs à la querelle des deux héros, mais il ne pense pas qu'il y ait eu aucun écho de cette dispute dans les *Laconiennes* de Sophocle. Il reconnaît sur une peinture de Pompéi (*Giorn. d. scavi di Pompei*, II, 1870, pl. X; Rodenwaldt, *Komp. d. pomp. Bild.*, 84) le souvenir d'une des principales scènes du drame, celle où Cassandre, le Palladium une fois ravi, annonçait la chute inéluctable de Troie (cf. *supr.*, p. 159, n. 5). Ajoutons que C. Robert donne, de la coupe d'Hiéron, une interprétation différente de la nôtre et qui rappelle celle de Chavannes (v. *supr.*, p. 158, n. 2). D'après lui, également, Ulysse et Diomède ne sont pas en conflit; ils ont ravi chacun un Palladium dans Troie, et ils vont remettre les statues aux Théséides qui les emporteront à Athènes.

P. 161, n. 3. — C. Robert, qui est revenu sur le *Laocoon* de Sophocle (*Griech. Heldens.*, p. 1249 sq.), rattache de même cette peinture à la tragédie, mais il pense que, dans cette représentation, le personnage féminin de droite, au lieu de brandir une arme, faisait simplement le geste de s'arracher les cheveux. Si l'auteur est moins affirmatif que par le passé sur la nature exacte de la faute de Laocoon envers Apollon (v. *supr.*, p. 164), il retrouve toujours les données du drame dans la scolie au v. 347 de Lycophron et dans la fable 135 d'Hygin débarrassée de l'interpolation de source virgilienne (v. *supr.*, p. 162, n. 4). Il pense toujours que Laocoon restait indemne du fait des serpents et il se demande, sans vouloir trancher la question, si le détail fourni par Quintus de Smyrne, XII, 484 sq., sur Laocoon se rendant aveugle à force de pleurer ne dériverait pas de Sophocle. D'autre part, alors que C. Robert, dans *Bild und Lied* (p. 209), se montrait enclin à attribuer à Virgile, avec Lessing, la version selon laquelle les serpents étaient envoyés à la fois contre Laocoon et ses deux fils et les étouffaient en même temps (v. *supr.*, p. 163, n. 1), il reconnaît implicitement, à présent, que l'invention de ce trait ne doit pas appartenir au poète romain; il admet, en effet, que le célèbre groupe du Laocoon des sculpteurs rhodiens Hagésandros, Athénodoros et Polydoros, où cette donnée est mise en œuvre, est antérieur à l'*Enéide* (cf. Engelmann, *Arch. Stud.*, p. 29). Ajoutons que C. Robert a abandonné son idée de la métamorphose en serpents des exécuteurs de la vengeance divine (v. *supr.*, p. 163, n. 9).

P. 179, n. 3. — Si les *Niptra* reprenaient le retour d'Ulysse tel qu'il est conté dans l'*Odyssee*, le meurtre des Prétendants devait y tenir quelque place, et il serait peut-être loisible d'admettre un rapport entre la tragédie et certains détails du scyphos de Berlin (v. *supr.*, p. 179, n. 6) où Pfuhl est enclin à reconnaître un souvenir du théâtre (*Malerei u. Zeichnung* § 622). Le scyphos de Berlin se place vers 450, et, si la date paraissait trop haute pour qu'une relation avec les *Niptra* fût vraisemblable, on pourrait encore penser à la *Pénélope* d'Eschyle (v. *supr.*, p. 180, n. 3). Par ailleurs, du point de vue pictural, l'influence de Polygnote sur le scyphos de Berlin semble incontestable (v. *supr.*, p. 179, n. 6 et 169, n. 11). Polygnote aurait-il subi lui-même l'influence de la tragédie ou, plutôt, n'aurait-il pas agi sur la réalisation scénique du meurtre des Prétendants?

P. 180, n. 1. — V. ci-dessus, note à p. 14, n. 9.

P. 180, n. 2. — E. Buschor a publié (*Griech. Vasenmal.*, III p. 127, fig. 159) un autre relief de terre cuite où est encore évoquée la scène du bain en présence de Télémaque et d'une femme qui ne peut être que Pénélope.

P. 180, n. 3. — E. Buschor vient de consacrer une étude importante au skyphos de Chiusi dans la III^e série de la *Griech. Vasenmalerei*, p. 124 sq. (pl. CXLII). Il place ce vase aux environs de 440 et le considère comme antérieur à la tragédie de Sophocle pour laquelle il admet la date proposée par Wilamowitz et C. Robert (v. *supr.*, p. 179, n. 4). Il estime d'ailleurs, en dehors de toute chronologie, qu'aucun détail de la peinture ne fonde le rapprochement qu'on a établi avec le drame de Sophocle, et qu'Ulysse, en particulier, y est bien représenté en mendiant selon la tradition d'Homère. Buschor conteste, d'autre part, la relation parfois admise entre le skyphos de Chiusi et une œuvre de Polygnote (v. *supr.*, p. 179, n. 6).

P. 185, n. 6. — C. Robert a soutenu le même point de vue *Griech. Heldens.*, p. 1220-21.

P. 187, n. 9. — V. encore, sur la légende d'Achille à Scyros, C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1106 sq.

P. 188, n. 6. — Selon TH. ZIELINSKI, *Eos*, XXVII, 1924 (v. S. REINACH, *Rev. Arch.*, XXII, 1925, p. 165), le sujet du *Néoptolème* de Sophocle eût été la remise des armes d'Achille à son fils (v. Adesp., F. 363). Sophocle aurait écrit une trilogie composée des *Scyriens*, de *Néoptolème* et de *Polyxène*.

P. 191, n. 6. — SELON C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1220, n. 2, le vase de Corneto représente bien le départ de Néoptolème, mais il n'affirme aucun rapport avec le drame de Sophocle.

P. 195, n. 3. — Il est vrai que d'autres savants font remonter la *Nekyia* de Delphes à une date plus haute, parfois jusqu'à 480 (v. POTTIER, *Mon. Piot*, XVI, 1909, p. 130-31, et *Cat. des Vases ant.*, III, p. 1047). Dans ce cas, l'hypothèse d'une influence du Thamyras de Sophocle sur celui de la *Nekyia* serait à rejeter (v. *supr.*, p. 167), et l'on ne pourrait songer qu'à un rapport inverse. Mais, tout récemment encore, PFUHL (*Malerei u. Zeichnung*, § 691) s'est montré plutôt favorable à la chronologie de C. Robert.

P. 207. — La clef de sanctuaire n'est pas représentée sur notre figure 64 qui a été exécutée d'après la planche des *Monumenti* de 1856, mais on la verra dans l'ouvrage de PETERSEN, *D. Attische Tragödie*, pl. II, et on la discerne bien sur l'original encore que la couleur ait un peu passé. Je remercie mon ami Pierre Daure qui a bien voulu vérifier par lui-même ce détail au Musée du Louvre.

P. 209, n. 1. — Actuellement Salle VII, Arm. P.

P. 214, n. 4. — Selon C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1122-23), dans les *Cypria* Polyxène était sortie des murailles pour puiser de l'eau et Troïlos pour abreuver ses coursiers.

P. 215. — Contrairement à l'opinion soutenue par nous, C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1124-25) pense que le *Troïlos* de Sophocle reposait essentiellement sur un thème amoureux. Epris de Troïlos et sachant la passion de l'enfant pour les colombes (v. SERV., *ad Aen.*, I, 474) le héros grec en lâchait un essaim un jour que Troïlos s'était aventuré hors des remparts afin d'exercer ses chevaux. Tandis que l'enfant donnait la chasse aux oiseaux, Achille s'élançait et s'emparait de lui. Exaspéré par une résistance obstinée, et son amour se changeant en fureur, il coupait la tête de Troïlos et mutilait son corps (F. 566). C. Robert rattache, lui aussi, au *Troïlos* le stamnos de la collection Fould (fig. 68) où l'on remarque, en effet, une colombe que Jahn avait déjà expliquée, de son côté, comme un symbole des sentiments d'Achille à l'égard du jeune fils de Priam.

P. 216, n. 3. — Selon quelques auteurs, le stamnos Fould serait étrusque. Athènes excite Achille à attaquer l'enfant et le Phrygien de droite est le serviteur ou le pédagogue de Troïlos. Mayer ap. ROSCHER, *Lex.*, a. c., p. 1229 admet, également, l'influence du drame sur cette peinture. Le cratère C, d'après lui, pourrait être attique. Le joli dessin n° 68 est l'œuvre de M. le Colonel R. Voruz à qui j'exprime mes bien sincères remerciements. On peut encore rattacher, au moins partiellement, à la tradition de Sophocle la représentation d'un sarcophage romain (C. ROBERT, *Sark.-Reliefs*, II, pl. XXVI, f. 63 a, p. 73, et *Griech. Heldens.*, p. 1124, n. 4).

P. 220, n. 3. — L'intéressant mémoire de Rizzo semble ignoré de Preisendanz, ap. ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Tyrô* (1924).

P. 224, n. 8. — Nous avons suivi Engelmann, Rizzo et Pearson en appelant la *première Tyrô* (*Tyrô A*) celle dont les lignes générales sont retracées p. 219 sq., et en réservant la dénomination de *Tyrô B* (*deuxième Tyrô*) à celle dont la matière reste fort incertaine (v. *supr.*, p. 220, n. 4). Remarquons pourtant que C. ROBERT (*Hermes*, LI, 1926, p. 273 sq.) adopte la dénomination contraire : à ses yeux, la tragédie dans laquelle *Tyrô* était affranchie et vengée par ses enfants est la *Tyrô B*, et il rattache au sujet tel qu'on l'a

déterminé plus haut, le F. 593 = 654 cité, comme appartenant à la *Tyrô B* par le scoliaste des *Oiseaux* (v. *supr.*, *ib.*). Etant donné que, dans le F. 594 = 655 qui dérive également de *Tyrô B*, il est question d'un chevrier, ἐρρηνοβοσκός, il nous semble préférable de souscrire à l'opinion de C. Robert. Ainsi, la classification des anciens en *Tyrô A* et *Tyrô B* répondrait, non seulement à un ordre chronologique, mais à l'ordre logique des matières (ce qui ne se réalisait pas dans l'autre hypothèse, v. *supr.*, l. c.), et le drame qu'on peut reconstituer, étant la *Tyrô B*, se placerait plus près que dans l'autre hypothèse de l'année 414 (allusion à *Tyrô B* au v. 275 des *Oiseaux*, en 414), ce qui expliquerait encore mieux le souvenir de la σάφη dans *Lysistrata* qui date de 411. — Il est curieux d'observer que, dans son étude de l'*Hermès*, C. Robert avait [déjà expliqué par la *Tyrô* de Sophocle le bas-relief de Medma. Cette étude, par suite de la guerre, n'était point connue de M. Rizzo quand il composait son mémoire paru en 1917, et cette rencontre entre les deux savants a une très grande valeur probante. Je n'ai lu moi-même l'intéressant article de C. Robert que postérieurement à l'impression de mon chapitre que je complète en consignait ici les principales conclusions de l'auteur. Interprétant différemment certains détails du bas-relief, C. Robert croit que la figure de gauche représente un personnage réel, un esclave chargé de la σάφη et du sac contenant les ἀναγνωρίσματα, et il pense que le jeune homme debout, Néleus (v. *supr.*, p. 229, n. 2) menace le roi de son glaive, mais qu'il est retenu par Tyrô. Il estime que le bas-relief de Medma combine le souvenir de deux scènes qu'on verra tout à l'heure, et les éléments d'un récit, le récit du meurtre de Sidéro qui ne pouvait avoir lieu, selon lui, sous les yeux des spectateurs, encore que le cadavre eût peut-être été produit, ensuite, devant l'auditoire. Le monument permettrait de conclure que Pélias, le meurtre accompli, se réfugiait sur un autel, et que la tragédie était localisée devant le temple d'Héra. Si Pélias se réfugiait sur l'autel, ce n'était point pour échapper à Salmoneus qui est sans armes et sans doryphore, mais pour apaiser la déesse dont il venait de souiller le sanctuaire. L'ordre des faits eût été le suivant : Menacée par Pélias, Sidéro pénétrait dans le temple d'Héra et elle y était poursuivie par le jeune homme. Salmoneus se précipitait au secours de son épouse, mais Néleus, le glaive à la main, lui défendait l'entrée et il eût sans doute immolé le roi sans l'intervention de Tyrô (1^{re} scène inspiratrice). Quand Néleus et Salmoneus s'étaient éloignés, Pélias sortait du temple où il avait exécuté la vengeance ; il venait sur l'autel où il était rejoint par Tyrô, tandis qu'on apportait le corps de Sidéro (2^e scène inspiratrice), et ils demeuraient là, tous deux, jusqu'à l'apparition finale de Poseidon. Quant à la première partie du drame, C. Robert la reconstitue ainsi : le prologue était dit, non par le pâtre (v. *supr.*, p. 221, n. 1) mais par Tyrô (F. 593, 597, 598), celle-ci, d'ailleurs, étant persécutée, non à cause d'une aventure passée que tout le monde ignorait, mais simplement à cause d'une inextinguible jalousie de marâtre contre une belle-fille merveilleusement belle. Au prologue faisait suite un dramatique débat entre les deux femmes, et probablement, encore, une scène entre Tyrô et Salmoneus. Tyrô, chargée d'un office servile, a été envoyée puiser de l'eau ; elle rencontre près du puits ses deux fils avec qui elle revenait sur le théâtre, et c'est alors qu'avait lieu la reconnaissance et que se formait le plan vengeur. Pélias et Néleus se présentent au palais où ils reçoivent l'hospitalité ; au cours du repas éclatait un prodige de mauvais augure que Sidéro épouvantée venait raconter elle-même. Se retrouvant alors en présence de Tyrô, elle lui reprochait d'être restée trop longtemps au puits, et bientôt les menaces succédaient aux reproches. Pélias accourait à l'aide de sa mère, et les événements se déroulaient, à partir de là, comme il a été dit plus haut. On ne saurait préciser si le chœur, qui sympathisait avec Tyrô, était composé d'hommes ou de femmes. C. Robert pense que le drame de Sophocle, contrairement à ce qui a été dit plus haut (p. 220, n. 1), était localisé en Thessalie, Salmoneus se retirant ensuite à Elis. — C. Robert ne s'est pas borné à rapporter au drame de *Tyrô* le bas-relief de Medma et les autres monuments dont il a été question *supr.*, p. 224, n. 9. Il croit que Jahn avait raison de voir Sidéro fuyant vers l'autel d'Héra sur la peinture de vase italiote mentionnée par nous p. 225, n. 1 (v. fig. 5 à la p. 297 de C. Robert), et qu'un relief de Priène (WIEGAND, *Milet*, II, pl. XVI, 2) représente encore la haine de Sidéro pour sa bru. Enfin, il insiste particulièrement sur le relief d'un tombeau romain de Steinamanger (fig. 6) : Un homme jeune, assis, montre un anneau à une jeune femme debout à droite, et, à gauche, un personnage de condition inférieure présente un collier d'enfant qu'on va sans doute montrer également à la jeune femme. Deux chevaux sont figurés auprès de ce serviteur en qui l'on doit reconnaître un palefrenier ou, plutôt, un ἵπποφορβός. Anneau et collier seraient des ἀναγνωρίσματα laissés par la jeune femme à des enfants qu'elle a exposés ; le pâtre les a trouvés, allaités par une jument, et il les a apportés à son maître avec les signes de reconnaissance. Nous aurions sous les yeux une forme de la légende de Tyrô où sa maternité était immédiatement découverte et où ses enfants lui étaient rendus tout petits. Elle les avait abandonnés pour dissimuler sa

faute à Crétheus à qui elle avait été unie après son aventure amoureuse, et c'est par Crétheus, qui a reconnu l'anneau, que nous la verrions interrogée ici. Poseidon, survenant sur ces entrefaites, apaisait le conflit entre les époux. Cette version du mythe dont ne témoigne, d'ailleurs, aucun texte subsistant serait la version mise en œuvre dans la *première Tyrô* de Sophocle, et voici comment il faudrait se représenter d'après C. Robert, les états successifs de l'histoire de l'héroïne : 1^o — Chez Homère, Tyrô, déjà épouse de Crétheus, est séduite par Poseidon qui a pris la forme d'Enipeus. Poseidon se révèle tout de suite après la séduction et Tyrô n'a point à exposer ses enfants, glorieux rejetons divins. 2^o — Poseidon ne s'est vraisemblablement pas révélé, et Tyrô, qui tient ses enfants pour les fils d'Enipeus, les abandonne dans une *σκάφη* sur la rive du fleuve. Des pâtres les recueillent et les élèvent. Devenus jeunes gens, ils retrouvaient leur mère dans des conditions qu'on ne peut préciser, pas plus qu'on ne peut préciser si, à ce stade légendaire, Tyrô était déjà mariée ou résidait encore chez son père Salmoneus au moment où elle était séduite. Cette version remonte peut-être aux *Catalogues* hésiodiques ; Sophocle s'en serait inspiré pour sa *deuxième Tyrô*, en y ajoutant, de son propre fonds, tout ce qui avait trait au personnage de Sidéro. 3^o — Dans sa *première Tyrô*, Sophocle se rattachait à Homère en montrant Tyrô déjà épouse de Crétheus, au moins au moment de la naissance de ses enfants, mais il joignait à cette donnée le thème populaire d'enfants exposés par une femme coupable et justement rapportés à celui aux yeux duquel elle voulait dissimuler sa faute (v. par exemple *Alopé*, *supr.*, p. 249 sq.). — Quant à la fable 60 d'Hygin où quelques auteurs ont voulu chercher le souvenir de la *première Tyrô* (v. *supr.*, p. 220, n. 4), elle dériverait, selon C. Robert, d'une tragédie postérieure aux deux drames de Sophocle.

P. 225. — Nous avons suivi ENGELMANN (*Arch. Stud.*, p. 51) en rattachant directement la terre cuite de Tanagra au drame de Sophocle. Il se pourrait, cependant, qu'il n'y eût de commun, entre le monument et la tragédie, que le *fait* de l'exposition des enfants et non pas ses *modalités*. C. Robert estime que, chez Sophocle, où l'emploi de la *σκάφη* n'aurait plus été qu'une survivance, les enfants étaient simplement abandonnés dans un pâturage (v. *Hermes*, LI, 1916, p. 294). Un des mythographes (*scol. Il.*, X, 334) précise bien que les jumeaux furent exposés sur la rive de l'Enipeus. Mais cette version, très voisine de la représentation figurée, sinon absolument identique, remonterait, selon C. Robert, à un stade légendaire antérieur à Sophocle, et ce serait cette version antérieure (peut-être celle des *Catalogues* hésiodiques) dont la terre cuite conserverait également le souvenir.

P. 225, n. 2. — J'ai observé, sur quelques vases peints du Vatican, que des édicules de ce genre, avec des acrotères en forme de cornes, étaient, sans aucun doute, des édicules funéraires.

P. 225, n. 5. — La planche II de Rizzo (= notre pl. IV) a été obtenue par la combinaison du moule et du relief, et la fig. 1 de Rizzo (= notre fig. 70) est une restitution d'ensemble, d'après un dessin de Paolo Vetri. Notre figure 70 présente une légère inexactitude par rapport à ce dessin où l'extrémité de la main droite de Tyrô est visible, posée sur l'épaule droite de l'éphèbe assis auprès d'elle.

P. 227. — Le glaive placé dans la main droite du jeune homme assis est une restitution de Paolo Vetri, mais cette restitution semble certaine étant donné que, sur les deux originaux (moule et bas-relief), le dit jeune homme tient dans la main gauche le fourreau de son épée.

P. 244, n. 4. — J'ai compté publier prochainement une étude d'ensemble sur la légende d'Alceste.

P. 258. — Buschor reconnaît également l'influence de l'*Andromède* d'Euripide sur le cratère du Musée de Berlin (v. *Griech. Vasenmal.*, III, p. 138).

P. 259, n. 4. — J'ai pu voir au Musée de Bari, où il est depuis quelques années (*Arm. XI*), un autre vase encore inédit relatif à Andromède. C'est une amphore italote de style assez lâché qui provient de Goie del Colle. On voit d'abord, sur l'épaule du vase, une Sirène qui joue de la double flûte. Puis, sur la panse, deux grands motifs : Andromède debout est enchaînée, les bras en croix, à un rocher ; sa tête est tournée à gauche vers Persée qui s'avance en étendant le bras droit comme s'il parlait à la jeune fille ; à droite, Cépheus, en roi de théâtre, élève également le bras droit et semble, lui aussi, adresser la parole à la malheureuse. La zone inférieure est occupée par un édicule funéraire encadré de deux porteuses d'offrandes et sous lequel est représenté, en couleur blanche, un vase de forme analogue à l'amphore qui porte toute cette décoration. V., sur ce monument, *supr.*, p. 559, n. 7.

P. 305, n. 7. — Le sceptre de Lycos, qui ne figure pas sur la planche de l'*Archäologische Zeitung*, n'a pas été reproduit dans notre figure 88.

P. 308, n. 9. — Notre figure 89 = HUDDILSTON, *Greek tragedy*, f. 11.

P. 315, n. 1. — Notre figure 90 = C. ROBERT, *Oidipus*, I, f. 57.

P. 321, n. 2. — Dans la *Polyxène* de Sophocle, c'était l'ombre d'Achille qui ouvrait le prologue. Euripide, en attribuant le prologue d'*Hécube* à l'ombre de Polymestor, s'est inspiré, semble-t-il, de ce trait (v. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1279 et 1281).

P. 321, n. 5. — C. ROBERT (*o. c.*, p. 1282, n. 1) rattache lui aussi cette peinture à l'*Hécube* d'Euripide.

P. 333, n. 6. — Notre figure 97 = REINACH-MILLINGEN, *Peint. de vases*, pl. XLI.

P. 342, n. 5. — C. ROBERT a repris la même théorie dans sa *Griechische Heldensage*, p. 855 et 935. Pour lui, c'est Euripide qui a fait d'Hypsipyle l'esclave gardienne du petit Opheltès.

P. 358, n. 4. — Cette amphore de Berlin, dont la face intacte représente les noces d'Héraclès et d'Hébé, a fait encore l'objet d'une étude de BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, pl. CXLIX ; III^e série p. 170 sq., fig. 80 et 90. Buschor a adopté, pour la partie brisée, l'interprétation de Furtwängler : enlèvement de Képhalos par Eos. Il ne fait, d'ailleurs, aucune allusion à l'interprétation de Kalkmann et de C. ROBERT.

P. 366, n. 6. — R. Zahn reconnaît encore l'histoire d'Opheltès-Archémoros sur un fragment de cratère du Musée de Bari qu'il attribue à Asstéas. V. *Griech. Vasenmalerei*, III, p. 200 sq., f. 99. Au près d'un puits, un tout jeune enfant a été assailli par un énorme serpent qui a déjà englouti son bras droit. De son bras encore libre, l'enfant fait un geste d'appel vers un personnage dont il ne subsiste que la partie inférieure et qui était évidemment Hypsipyle s'enfuyant pleine de terreur. On distingue devant elle une hydrie renversée.

P. 368, n. 1. — Notre figure 106 = *Arch. Zeitung*, X, 1852, pl. XXXVII.

P. 372, n. 1. — E. Buschor s'est occupé de l'amphore de Londres, qu'il considère comme apulienne, *Griech. Vasenmalerei*, III, f. 80, p. 166-67. Il caractérise les trois personnages placés autour de l'autel comme Iphigénie, Agamemnon et Achille, ce dernier aidant au sacrifice comme il ferait aussi sur l'autel de Cléomènes. Mais il n'est nullement prouvé qu'Achille soit représenté sur le relief en question (v. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung*, § 759 ; C. ROBERT, *Griech. Heldensage*, p. 1102). Nous persistons à considérer le jeune homme de gauche, sur l'amphore de Londres, comme un simple acolyte, et l'on ne peut qu'être frappé de la ressemblance qu'il présente avec l'acolyte qu'on voit également à gauche sur le relief de Cléomènes ; comparer, au même point de vue, le relief d'ivoire mentionné *supr.*, p. 373, n. 2. Buschor fait remonter ces diverses œuvres à un prototype des environs de 400, à un relief comprenant seulement les trois personnages du centre et qui pourrait être un relief votif de l'*Iphigénie à Aulis*. Il nous semble que la présence d'Agamemnon sur la peinture de Londres, au lieu de Calchas sur les deux autres monuments, fait bien quelque difficulté à ce sujet, sans compter que la disposition des figures sur l'amphore de Londres est très différente de celle qu'on observe sur les deux reliefs. — C. ROBERT a également étudié l'amphore de Londres dans son chapitre sur le *Sacrifice d'Iphigénie*, *Griech. Heldens.*, p. 1095 sq. Il reconnaît lui aussi Agamemnon dans le personnage central, et rattache à cet égard la peinture à la tradition générale, encore attestée par Euripide lui-même (*Iph. Taur.*, 360, 783), d'après laquelle c'était Agamemnon qui accomplissait le sacrifice. Il estime, d'ailleurs, qu'au moment représenté, Iphigénie a déjà disparu aux yeux des assistants, et que c'est sur le front de la biche que vont être prélevées les *ἀπαρχαί* (v. opinion différente *supr.*, p. 375). Contrairement à Buschor, C. ROBERT voit comme nous un simple acolyte dans le jeune homme de gauche dont il souligne la ressemblance avec l'acolyte de gauche du relief de Cléomènes, du coffret d'ivoire byzantin (v. ci-dessus) et de la mosaïque d'Ampurias (v. *Arch. Zeit.*, XVII, 1869, pl. XIV). D'après lui, la femme debout à gauche serait Clytemnestre (? cf. *supr.*, p. 372). — En ce qui concerne le tableau de Timanthe, C. ROBERT admet que la biche y était représentée, soit descendant du ciel, soit amenée par une des nymphes d'Artémis (v. *supr.*, p. 375, n. 4). D'autre part, étant donné qu'Ulysse, qui était un des personnages de Timanthe, ne figure pas dans l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, C. ROBERT reconnaît plutôt la source inspiratrice de l'artiste dans Sophocle chez qui Ulysse jouait un rôle (F. 284 ; cf. SERV., *ad Aen.*, II, 116). Ajoutons que, selon C. ROBERT, le relief de Cléomènes et le coffret d'ivoire byzantin ne reflètent le tableau de Timanthe que par l'Agamemnon voilé. Comme E. Buschor, il rattache ces monuments à un relief attique, votif peut-être, mais à un relief dont l'auteur aurait précisément emprunté lui-même à Timanthe sa figure si expressive d'Agamemnon plongé dans la douleur. En outre, différant encore en cela de Buschor, il ne rapporte pas le vase de Londres au même prototype, pas plus qu'il n'identifie avec Achille le jeune homme qui apparaît sur les deux reliefs dans l'attitude d'un paranymphe, soutenant Iphigénie, tandis que Calchas lui coupe une bouchée de cheveux.

P. 375, n. 4. — L'auteur de la peinture de la *Maison du poète tragique* a résolu le problème en représentant la biche qui arrive dans les airs. Le relief de Cléomènes et le relief d'ivoire byzantin ne représentent que la jeune fille. Au contraire, sur une peinture

de la *Maison des Vettii*, à Pompéi, Iphigénie a déjà disparu et l'on ne voit plus que la biche (v. HERMANN, *Denkm. ant. Mal.*, p. XV).

P. 376, n. 1. — On doit ajouter C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1101-1102.

P. 379, n. 1. — Sur la légende d'Iphigénie, v. aussi C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1095 sq.

P. 382, n. 6. — Buschor a étudié ce vase peint *Griech. Vasenmalerei*, II, p. 164 sq., f. 78, 79 ; cf. pl. CXLVIII. D'après cet auteur, le groupe de Pylade Oreste et Iphigénie, qui a une forte unité, doit dériver d'une composition à trois personnages datant de la fin du v^e siècle. C'était, probablement, un relief de marbre qui se trouvait à Athènes et qui était sans doute un *ex-voto* chorégraphique du drame euripidéen. Oreste y était également assis sur l'autel, non comme suppliant qui cherche un refuge contre les Erinyes (v. *supr.*, p. 382, n. 8), mais par allusion à son prochain sacrifice, et, par une allusion de même nature, Iphigénie, sur l'original, devait tenir un glaive à la main, en dépit de l'indication d'Euripide, au v. 624. Buschor fait ressortir, au début de son étude, qu'Oreste était un des héros de la ville de Tarente où il recevait un culte, d'où la fréquence des représentations d'Oreste dans la céramique de la contrée, fréquence que l'action de la tragédie ne suffirait pas à expliquer. Oreste a gardé, sur le vase peint, la forme dorienne de son nom, Ὀρέστας.

P. 383. — La clef du sanctuaire, qui figure sur l'original (v. HEYDEMANN, *Vasensamml.*, p. 517 ; *Griech. Vasenmal.*, pl. CXLVIII) n'est pas visible sur notre figure 111.

P. 403, n. 4. — Notre figure 120 = *Arch. Zeitung*, XIX, 1867, pl. CCXXIII.

P. 424, n. 5. — Chez Phrynichos et Bacchylide, la mort du héros est causée par le tison fatal (v. *supr.*, p. 425, n. 3 et 4).

P. 450. — Selon R. ZAHN (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 200, n. 123), le jeune Phrygien, suivant de Pélops, ne porte pas une ombrelle comme le disait Cultrera, mais une large épée au fourreau qui convient à un satellite. Même opinion chez Giglioli qui vient de publier à nouveau cette peinture C. V. A., Villa Giulia IV D r, pl. I et II, 2.

P. 453, n. 3. — C. ROBERT (*Arch. Hermeneutik*, p. 321 sq.) a voulu interpréter cette peinture par Thésée Peirithoos et Diké.

P. 456, n. 1. — Le cratère de S. Agata dei Goti (HEYDEMANN, n° 2200) a été encore publié *Griech. Vasenmalerei*, pl. CXLVI, et a fait l'objet d'une nouvelle étude de BUSCHOR, *o. c.*, III, p. 151 sq., f. 72. Alors que tous les auteurs précédents ont considéré ce vase comme un produit italote, Buschor y voit, comme nous sommes nous-même enclin à le faire (v. *supr.*, p. 456, n. 1), une importation attique ou l'œuvre d'un immigré attique. Il retrouve, lui aussi, dans cette peinture la forme de la légende propre aux tragiques, et il juge fort probable une dépendance du drame, sans chercher, d'ailleurs, à préciser la source. Amené par cette représentation à étudier le fronton oriental d'Olympie, Buschor s'accorde avec C. Robert (v. *supr.*, p. 450, n. 6) pour repousser l'interprétation généralement admise depuis Pausanias, mais, tandis que C. Robert reconnaissait sur le fronton Est le départ de deux guerriers pour le combat, Buschor propose d'y reconnaître le retour triomphal des Atrides après la chute d'Ilion.

P. 478, n. 3. — Notre figure 136 = *Arch. Zeitung*, III, 1846, pl. XL.

P. 486, n. 4. — Chrysé, gardienne de l'Hellespont, résidait dans l'île mystérieuse du même nom (identifiée plus tard à Lemnos, Imbros, Néa ou Néai) et les Achéens devaient lui sacrifier pour réussir dans leur entreprise. Seul, Philoctète connaissait la position de cette île et l'emplacement de l'autel qu'avaient dédié les Argonautes. Grâce à lui, les Achéens purent offrir le sacrifice voulu, mais il était piqué par un serpent qui veillait sur le sanctuaire, et on l'abandonnait, peu après, à Lemnos. Chrysé, qui ne souhaitait pas le débarquement des Achéens sur la côte troyenne, ne put ou ne voulut l'empêcher après avoir été honorée par eux. Elle chercha, du moins, à tenir éloigné de Troie Philoctète possesseur des glorieuses armes seules capables de triompher. Tel était le sens primitif de l'histoire, bientôt obscurci d'ailleurs, puisque, sur les deux vases peints du v^e siècle relatifs à l'épisode de Chrysé (v. *supr.*, p. 486, n. 4), la déesse lève les bras avec effroi ou surprise, si bien que le serpent ne paraît plus avoir été suscité par elle (C. ROBERT, *Griech. Heldensage*, p. 1093-94).

P. 488, n. 5. — C. Robert a consacré un chapitre de la *Griechische Heldensage*, III, 2, 1, p. 1207 sq., à la légende de Philoctète. Nous n'avons à relever que les détails suivants : C. Robert estime que le nom d'Ulysse figurait primitivement dans le texte de Proclus et que, déjà dans l'épopée, le héros d'Ithaque accompagnait Diomède à Lesbos (cf. *supr.*, p. 485, n. 6). Selon notre auteur, Aristophon, pour son tableau de *Philoctète* (v. *supr.*, p. 488, n. 7) se serait peut-être inspiré de la scène d'Eschyle où le héros tombait inanimé, lors de la reprise de son mal. Il pense que, dans Euripide, l'ambassade troyenne, conduite par Pâris, était annoncée à Philoctète par Actor. Philoctète, d'abord hésitant, était raffermi par l'intervention d'Ulysse ; Pâris insistant outre mesure, il le menaçait des flèches d'Héraclès, et nous aurions sur quelques urnes étrusques un souvenir de cet

épisode (BRUNN, *Urn. etr.*, I, LXIX ; LXX, 1-3). C. Robert pense également que Diomède était à l'arrière-plan dans toute la première partie du drame, mais c'était lui qui, pendant la crise de Philoctète, s'emparait subrepticement des flèches et de l'arc (v. *supr.*, p. 488, n. 1). Telle serait la source du tableau des Propylées (v. p. 32, 485, n. 6), de plusieurs urnes étrusques (BRUNN, *o. c.*, LXX-LXXII, 4-7), et d'un sarcophage romain (C. ROBERT, *Sark.-Rel.*, II, 139), tandis que la lampe romaine reproduite dans MILANI (*Mito di Filotteto*, pl. III, 48) combinerait la version d'Euripide avec celle d'Eschyle. C. Robert croit enfin que, après le rapt des armes, Ulysse, à qui il attribue le F. 799, parvenait lui-même à convaincre Philoctète de le suivre (v. *supr.*, p. 488 et n. 2).

P. 507-509. — L'opinion de C. ROBERT (*Griech. Heldensage*, p. 1158 et 1157, n. 8) diffère quelque peu de celle que nous avons adoptée. L'auteur admet bien que Clytemnestre jouait un rôle dans le drame, mais, d'après lui, elle n'était pas conseillère de Téléphe et intervenait simplement pour apaiser le conflit et sauver la vie de son enfant. Ce n'est pas, d'ailleurs, que C. Robert interprète le F. 699 à la manière de Wecklein (v. *supr.*, p. 505), mais il estime que le scoliaste d'Aristophane a rattaché par erreur à Euripide ce texte qui appartiendrait, en réalité, au *Téléphe* d'Eschyle (v. *supr.*, note complémentaire à la p. 121, n. 6). D'autre part, s'il admet que la fable 101 d'Hygin dérive sans aucun doute d'Euripide, C. Robert croit, pourtant, que la phrase *monitu Clytæmestræ Orestem infantem de cunabulis rapuit* dénoterait une contamination avec Eschyle. L'auteur rattache comme nous à Euripide les trois peintures de vases étudiées *supr.*, p. 509 sq. (id. Schmidt, ap. ROSCHER, *Lex.*, V, p. 304). Il en rapproche, lui aussi, des urnes étrusques (BRUNN, *Urn. etr.*, I, XXVI-XXXIII ; LXXIII, 3) et le rhyton d'argent de Kertch (v. *supr.*, p. 510, n. 1).

P. 517, n. 4. — V. ci-dessus, note à la p. 33, n. 5.

P. 523, n. 1. — Nos figures 152-54 = *Wiener Jahreshefte*, XV, 1912, p. 168 sq., f. 107-109.

P. 530, n. 3. — Dans l'*Ethiopide*, semble-t-il, l'imputation de Thersite était purement gratuite, tandis que, dans la littérature postérieure (v. par ex. APD., *Ep.*, V, 1), il s'agit vraiment d'un amour rétrospectif. Cf. C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1178 et n. 4.

P. 530, n. 6. — J'ai suivi sur ce point l'interprétation de C. ROBERT, *Arch. Hermen.* p. 283. Mais le vers conviendrait aussi bien, sinon mieux, à Achille justifiant le traitement infligé à Thersite ; v. d'ailleurs C. ROBERT, *Griech. Heldens.*, p. 1179.

P. 531, n. 7. — Dans la *Griechische Heldensage*, p. 1179, C. Robert croit plutôt à l'apparition d'Hermès qui ordonnait à Achille, au nom de Zeus et d'Athènes, de rendre le corps de Thersite à Diomède et qui prescrivait à ce dernier de renoncer à tout acte de vengeance.

P. 536, n. 10 et 11. — On trouvera encore une étude importante sur Asstéas et l'école de Paestum dans la III^e Série de la *Griech. Vasenmalerei*, p. 178-207. Sans contester la localisation d'Asstéas à Paestum qui, politiquement, faisait partie de la Lucanie, R. Zahn insiste beaucoup sur les affinités de cette école avec la céramique d'Apulie et de Campanie. L'auteur place Asstéas au milieu du IV^e siècle.

P. 539, n. 8. — Sur les tendances coloristiques dans la céramique du IV^e siècle, particulièrement en Italie méridionale, v. encore *Griech. Vasenmalerei*, III, p. 184 sq.

P. 540, n. 3. — Pour le cratère d'Orvieto, v. maintenant C. V. A., Louvre III, 1 d, pl. I-IV¹.

P. 540, n. 5. — Les avis sont partagés sur l'attribution du cratère de l'ancienne collection Hope. Winnefeld, Rhoden, Huddilston et R. Zahn l'attribuent à Asstéas (v. *Griech. Vasenmal.*, III, p. 189, n. 138). HAUSER (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 60, n. 2) et TILLYARD (*Hope vases*, p. 139) inclinent en faveur de Python.

P. 541, n. 8. — Rappelons aussi l'élément architectural important sur la situle de la Villa Giulia (*supr.*, p. 450, f. 126).

P. 562, n. 2. — La galerie de la situle représentée figure 126 paraît bien se rattacher, elle aussi, au type architectural des grandes amphores.

P. 563. — M. René Vallois s'est occupé tout récemment du vase d'Asstéas, de Madrid et du cratère du Musée du Louvre (*Rev. Et. anc.*, XXVIII, 1926, p. 177-78). Il admet que le vase d'Asstéas fait voir « un logeion couvert », logeion qui « peut correspondre soit à la partie antérieure de la skéné, soit au plancher du proskénion », et que le cratère du Louvre « donne une idée assez exacte de la skéné délienne ». Nous ne pouvons que renvoyer à cet article si suggestif, où l'on trouvera aussi des remarques fort intéressantes sur les rapports entre la composition étagée des vases peints et l'ordonnance architecturale du théâtre. L'article en question de R. Vallois a été écrit à propos du nouvel ouvrage de M. NAVARRE, *Le théâtre grec* (1925) que j'ai le regret de n'avoir pu encore utiliser au moment où je composais le chapitre III de ma conclusion.

P. 575, n. 1 et 4. — V. aussi, à cet égard, FURTWAENGLER, *Griech. Vasenmal.*, II, p. 95

Appendice I. — HAUSER (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 60, n. 2) attribue à Python le cratère de Naples (HEYDEMANN, n° 2846) représentant Silène devant la Sphinx.

Appendice II. — Voici ce que dit encore C. ROBERT (*Griech. Heldens.*, p. 1108-1109) au sujet d'Achille à Scyros : On trouve, semble-t-il, un souvenir du tableau de Polygnote sur deux carquois d'or de la Russie méridionale (STEPHANI, *C.-Rendu*, 1864, pl. IV, et *Wien. Vorlegebl.*, Sér. B, pl. XI, 1) ; la composition y est totalement changée, mais on peut y discerner la forme de la légende telle que la connaissait le grand peintre. Ulysse a déployé ses marchandises devant Lycomède et les grands de sa cour ; Achille, qui était assis auprès de Déidamie, se lève avec l'arme dont il s'est emparé et Diomède le saisit par le bras ; à côté, une servante porte, enveloppé dans ses langes, le fils de Déidamie et d'Achille. Ainsi, d'après cette forme de la légende, la plus ancienne à laquelle nous puissions remonter, Néoptolème était déjà né au moment de la venue des Achéens. Euripide a introduit la matière dans la littérature avec ses *Scyriens* qui sont probablement un drame de jeunesse ; les fragments permettent de voir que, dans le drame, Néoptolème n'était pas encore venu au monde et que la maternité de Déidamie était simplement pressentie. Il n'est pas douteux que les récits des divers mythographes, celui de Stace dans l'*Achilléide*, la plupart des allusions antiques, et tous les monuments figurés, à l'exception de la peinture de Polygnote, ne remontent, malgré des divergences de détail à la tragédie d'Euripide. Une invention d'Euripide paraît être qu'Achille s'élançait sur les armes au moment où un compagnon d'Ulysse sonnait de la trompette pour feindre une attaque ennemie. Sauf en ce qui touche les deux carquois cités plus haut, le prototype des monuments figurés conservés, qui appartiennent tous à l'époque romaine, est probablement un tableau d'Athénion de Maronée, du milieu du IV^e siècle (v. PLINIE, XXXV, 134), encore que SIX (*Röm. Mitt.*, XXXII, 1917, p. 178 sq.) pense plutôt à une œuvre de Théon de Samos.

Appendice III. — En ce qui concerne les rapports du relief de Cyzique (*Anth. P.*, III, 9) avec la tragédie de Sophocle, C. ROBERT (*Hermes*, LI, 1916, p. 284 sq.) adopte le point de vue suivant, analogue à celui de Rizzo. La Tyrô de Sophocle n'était certainement pas emprisonnée et chargée de chaînes, mais il n'est question de δεσμά, que dans la didascalie de l'épigramme ; l'épigramme elle-même parle simplement de σπείρημα et de ἔρξη, ce dernier mot pouvant s'entendre du domaine où Tyrô est étroitement confinée, soumise à des travaux serviles, et σπείρημα désignant la corde avec laquelle la frappait Siderô. Il reste donc croyable que le relief de Cyzique ait illustré le drame de Sophocle, mais on n'a, sur ce point, aucune certitude.

INDEX ¹.

ABAS : 289.
 ABDÉRITAINS : 258.
 ABELLA (Fabrique d'A.) : 536.
 ACASTOS : 468, n. 3 ; 469 ; 471 et n. 3.
 ACCIUS, *Amphitryon* : 244, n. 1 ; — *Andromède* : 152 et n. 5 ; — *Antigone* : 277, n. 7 ; — *Astyanax* : 230, n. 1 ; — *Atrée* : 200, n. 5 ; 201, n. 1 ; — *Bacchantes* : 308, n. 5 ; — *Chrysippos* : 312, n. 1 ; — *Diomède* : 443, n. 1 ; 444, n. 7 ; — *Epinausimaché* : 114, n. 3 ; — *Mélanippus* : 443, n. 3 ; — *Méléagre* : 424, n. 7 ; 426, n. 3 ; 450 et n. 5, 9 ; — *Murmidoines* : 114, n. 3 ; — *Oinomaos* : 461, n. 4, 8 ; 462, n. 4 ; 463, n. 3 ; — *Pelopidæ* : 205, n. 5, 6 ; — *Philoctète* : 485, n. 5 ; — *Téléphe* : 125 ; 599.
 ACÉSAS, brodeur : 20, n. 7.
 ACHAIOS, *Iris* : 41 ; — *Linus* : 40 ; — *Philoctète* : 492, n. 2.
 Ἀχαιῶν Σύλλογος, v. SOPHOCLE.
 ACHARNIENS, v. ARISTOPHANE.
 ACHÉLOOS : 145 ; 146, n. 1 ; 147.
 ACHILLE : 14 ; 15 ; 22 et n. 5 ; 32, n. 2 ; 52 ; 53 ; 54 et n. 3 ; 55 ; 114 sq. ; 129, n. 1 ; 181, n. 6 ; 185 sq. ; 213, n. 6 ; 214 sq. ; 370 et n. 8 ; 423, n. 5 ; 424, n. 3, 5 ; 503, n. 4 ; 504, n. 3 ; 517 et n. 2 ; 584 ; 600 ; 603 ; 605 ; 606 ; — v. ATHÉNION, CHAÉRÉMON, ENNIUS, PARRHASIOS, POLYNOTE, THÉON DE SAMOS, POMPÉI et VASES PEINTS.
 ACHILLÉIDE, v. STACE.
 ACHILLES TATIUS : 200, n. 5 ; 266, n. 6 ; 268, n. 1.
 ACRISIOS : 107 ; — v. SOPHOCLE.
 ACROPOLE : 5 ; 18, n. 4 ; 26 ; 51 ; 323, n. 2.
 ACTÉON : 26, n. 4 ; 28, n. 8 ; 132 sq. ; — v. CLÉOPHON, PHRYNICHOS, VASES PEINTS.
 ACTEURS : 28 ; 34, n. 3 ; 43 ; 51 ; 167, n. 7 ; 194 ; 292, n. 8 ; 351, n. 6 ; 358, n. 1 ; 532 ; 547 ; 552 ; 554 ; 560, n. 6 ; 564 ; 578 ; 592 ; — v. HERCULANUM, VASES PEINTS.
 ACTOR : 486 sq. ; 489, n. 6 ; 604.
 ACOUSILAOS : 135.
 ADMÈTE : 241 ; 251, n. 7 ; — 599.
 ADONIS : 323, n. 1 ; 334, n. 3 ; — v. RELIEFS et VASES PEINTS.
 ADRASTE : 341, n. 4 ; 348.
 AÉROPÉ : 200 et n. 2 ; 201 ; 210, n. 3.

ÆSIONA, v. NÆVIUS.
 AFFLIGÉE, v. CALAMIS.
 AGAMEMNON : 87 sq. ; 137 ; 144 ; 369 sq. ; 502 ; 514, n. 4 ; 529 ; 530 ; 599 ; 603 ; — v. ESCHYLE.
 AGATHARQUE DE SAMOS, peintre : 11, n. 5.
 AGATHON : 65, n. 3 ; 312, n. 3 ; *Fleur* : 532, n. 4 ; — *Mysiens* : 503, n. 2 ; — *Téléphe* : 503 ; 532.
 AGAVÉ : 68, n. 1 ; 102 sq.
 AGÉNOR : 150, n. 2 ; 270, n. 2.
 AGÉSIDAMOS : 5.
 AGNEAU D'OR : 200 et n. 2 ; 208, n. 5.
 AGRIOS : 442 sq.
 AICHMALÔTIDES, v. SOPHOCLE.
 Ἀἰδοῦς κυνῇ : 108, 109 et n. 3 ; 264, n. 2 ; 267, n. 12.
 AIÉTÈS : 146 ; 407 sq. ; 468, n. 6.
 AIOLOS : 233 sq. ; — v. ANTIPHANE, EURIPIDE.
 Αἰολοστέκων, v. ARISTOPHANE.
 AIÔN (?) : 278, n. 4 ; 280 ; 288.
 AISÔN : 189 ; 219 ; 397, n. 2 ; 467 et n. 3, 4 ; 475.
 AITHRA : 325.
 Αἰτναῖα ou Αἶτναι, v. ESCHYLE.
 AJAX : 23, n. 3 ; 49 ; 128 sq. ; 147, n. 8 ; 159, n. 4 ; 523 ; 599 ; — v. APOLLODORE, ENNIUS, SOPHOCLE, TIMANTHE, TIMOMACHOS, VASES PEINTS.
 ALBANI, v. CORÉ.
 ALCAMÈNES : 6, n. 4.
 ALCESTE : 240 sq. ; 251, n. 7 ; 469 ; 471 ; 476 ; 481 ; — v. EURIPIDE, PHRYNICHOS, VASES PEINTS.
 ALCIDICÉ : 220, n. 1.
 ALCIMÉDÉ : 189.
 ALCIMÉNÈS : 413, n. 2 ; 419, n. 9.
 ALCMÉONIS : 200, n. 2.
 ALCMÈNE : 48, n. 3 ; 242 sq. ; 525 ; 526 ; 563 ; — v. APOLLODORE, ASTYDAMAS, DENYS, EURIPIDE, ION, PAMPHILOS, VASES PEINTS.
 ALCMÉON : 442, n. 7 ; — v. EURIPIDE.
 ALÉADES : 121, n. 3 ; 503, n. 4 ; — v. SOPHOCLE.
 ALÉOS : 503, n. 3, 4.
 ALEXANDRA, v. LYCOPHRON.
 ALEXANDRE : 258 ; 526, n. 8 ; 552, n. 8 ; 578 ; — v. ANTIPHILE, VASES PEINTS.
 ALEXANDROS, v. EURIPIDE et SOPHOCLE.

1. Les chiffres simples, tels que 44, renvoient au texte d'une page avec notes afférentes ; les chiffres suivis de n. et d'un autre chiffre (44, n. 4) renvoient exclusivement à une note ; les chiffres suivis de et n. et d'un autre chiffre (44 et n. 5) renvoient au texte avec notes afférentes et à une autre note de la page. — Les mots grecs sont dans l'ordre alphabétique où ils figureraient en transcription française.

- ALEXANDROS D'ATHÈNES, *Joueurs d'osselets* : 26, v. Errata.
- ALKIMÈNES DE SYBARIS : 543, n. 4.
- ALOPÉ : 249 sq. ; — v. EURIPIDE, VASES PEINTS.
- ALTHAIA : 423 sq. ; — v. THÉOPOMPE.
- AMAZONES : 153 ; 323, n. 2 ; 494, n. 4.
- AMAZONÔMACHIE, v. MICON.
- AMBASSADE : à Achille : 15 ; 52 ; 54 et n. 3 ; 115, n. 5 ; — v. CIMON DE CLÉONÈES ; — A. à Néoptolème : 185 sq. ; — à Philoctète : 485 sq. ; — pour Hélène, 181 sq.
- AMBROSIA : 73, n. 1.
- AMITHAÏON : 219.
- AMPHIARAOS : 347 sq. ; — v. ARISTOPHANE.
- AMPHINOMÉ : 473, n. 2.
- AMPHION : 81, n. 2, 7 ; 82, n. 1 ; 84 ; 291 sq. ; 312 ; 313.
- AMPHITRITE : 325 ; 544, n. 5.
- AMPHITRYON : 242, n. 2 ; 243 sq. ; — v. ACCIUS, ARCHIPPOS, ESCHYLE D'ALEXANDRIE, MOLIERE, PLAUTE, RHINTON et SOPHOCLE.
- AMPURIAS (Mosaïque d'A.) : 603.
- AMYCOS, v. SOPHOCLE, VASES PEINTS.
- AMYCONE : 224, n. 9 ; 337.
- Ἀναγνώρισις : 223 ; 224 ; 276 ; 289 ; 351 ; 357 ; 379 sq. ; 384, n. 4 ; 387 ; 444.
- Ἀναγνωρίσματα : 221, n. 2 ; 224 ; 229 ; 289 ; 357 ; 601.
- ANAKEION (Peintures de l'A), v. MICON et POLYGNOTE.
- ANALOGIES ; entre vases peints : 88 sq. ; 170 ; 243 ; 254, n. 6 ; 259, n. 4 ; 274, n. 2 ; 317 ; 318 ; 339 ; 382, n. 8 ; 384 sq. ; 405 ; 421 ; 433 ; 459 ; 460 ; 479, n. 3 ; 523 ; 566 sq. ; — entre les vases peints et d'autres monuments : 24, n. 5 ; 169, n. 11 ; 179, n. 6 ; 317 ; 318 ; 404, n. 2 ; 421 ; 479, n. 3 ; 573.
- ANAPAUOMÉNÈ, v. ARISTEIDÈS.
- ANAXAGORE : 298, n. 4 ; 299, n. 10.
- ANCHISE : 162.
- ANDOKIDÈS, céramiste : 544, n. 4.
- ANDRAIMÏON : 442, n. 7, 9.
- ANDROKYDÈS DE CYZIQUE, peintre, *Skylla* : 24.
- ANDROMAQUE : 119, n. 8 ; — v. EURIPIDE.
- ANDROMÈDE : 148 sq. ; 256 sq. ; — v. ACCIUS, ANDRONICUS, ENNIUS, EURANTHÈS, EURIPIDE, LYCOPHRON, NICIAS et SOPHOCLE ; — v. POMPÉE, RELIEFS, TERRES CUITES et VASES PEINTS.
- ANDRONICUS : 579, n. 1 ; *Achilles* : 114, n. 3 ; — *Andromède* : 258, n. 4.
- ANIMAUX (Travestissement en) : 46 ; A. dans la céramique italienne : 539.
- ANTEIA : 494 ; 495, n. 3.
- Ἀντήλιοι Θεοί : 430.
- ANTÉNOR : 156 ; 181 ; 183 ; — 243.
- ANTÉNOR, sculpteur : 5, n. 4.
- ANTÉNORIDES, v. BACCHYLIDE et SOPHOCLE.
- ANTHOLOGIE (Epigrammes de l'A.) : 32, n. 2 ; 34, n. 4 ; 84, n. 3 ; 200, n. 4 ; 233, n. 1 ; 258, n. 5 ; 380, n. 3 ; 397, n. 4 ; 488, n. 1, 7 ; — v. CYZIQUE.
- ANTICLEIA : 173, n. 2 ; 175, n. 8.
- ANTIGONE : 8 ; 9, n. 2 ; 142 ; 210, n. 4 ; 274 sq. ; 440, n. 6 ; 476, n. 4 ; 483 ; — v. ACCIUS, ASTYDAMAS, EURIPIDE, ION DE CHIO, SOPHOCLE, THÉODECTÈS, VASES PEINTS.
- ANTILOCHOS : 119.
- ANTINOÉ : 473, n. 2.
- ANTION : 390, n. 9.
- ANTIOPE : 81 ; 83 ; 291 sq. ; 323, n. 2 ; — v. EUBOULOS, EURIPIDE, PACUVIUS, VASES PEINTS.
- ANTIPATER DE THESSALONIQUE : 84, n. 3.
- ANTIPHANE, *Aiolos* : 233, n. 1 ; — *Médée*, 397, n. 1 ; — *Philoctète*, 492.
- ANTIPHATA : 173 ; 175, n. 8.
- ANTIPHILE DE BYZANCE : 34, n. 4.
- ANTIPHILE L'EGYPTIEN, peintre, *Hippolyte* : 34 ; 340 ; — *Alexandre enfant* ; *Philippe*, *Alexandre et Athènes* : 340, n. 4 ; — *Europe* : 340, n. 5.
- ANTIPHON, *Méléagre*, 426, n. 3 ; — *Philoctète*, 492, n. 2.
- ANTONINUS LIBERALIS : 442, n. 7.
- ANZIO ; Fanciulla d'A. : 30 ; Fabrique d'A. : 536.
- Ἀπαρχαί : 375 ; 377 et n. 4 ; 603.
- Ἀπάτα : 526, n. 8.
- APHRODITE : 25, n. 12 ; 146, n. 4 ; 210, n. 4 ; 273 ; 323, n. 2 ; 327 ; 328 ; 334, n. 3 ; 427, n. 3 ; 433 ; 450 ; 453 ; 454 ; 549, n. 3 ; — v. PHIDIAS, RELIEFS, TEMPLES, VASES PEINTS.
- APOLLODORÉ : 64 ; 66, n. 5 ; 76 ; 78, n. 5 (*Lycurgue*) ; — 108, n. 8 ; 111, n. 2 (*Phorkides*) ; — 162, n. 4 ; 163 et n. 9 ; 164, n. 3 ; 165, n. 5 (*Laocoön*) ; — 200, n. 3, 6 ; 201, n. 2, 3, 5 (*Thyeste*) ; — 193, n. 9 (*Thamyras*) ; — 219, n. 4, 6 ; 220, n. 1, 2 (*Tyrô*) ; — 213, n. 3 (*Trôilos*) ; — 233, n. 5 (*Canacé*) ; — 245 (*Alcmène*) ; — 246 (*Héraclès*) ; — 269, n. 8 (*Andromède*) ; — 292, n. 10 (*Antiope*) ; 312, n. 4 ; 313, n. 1 sq. (*Chrysippos*) ; — 324, n. 2 ; 326, n. 9 ; 328, n. 6 (*Phèdre et Hippolyte*) ; — 343, n. 7 ; 348, n. 9 (*Hypsipyle*) ; — 418, n. 1 ; 419, n. 9 ; 589 (*Médée à Corinthe*) ; — 423, n. 6 ; 424 ; 425, n. 5 ; 426, n. 2 ; 427, n. 10 ; 433, n. 5 (*Méléagre*) ; — 437, n. 6, 7 ; 439, n. 3 (*Œdipe*) ; — 442, n. 7 (*Oïneus*) ; — 447, n. 2, 4 ; 448, n. 9 ; 449, n. 1 ; 463, n. 8 ; 464 ; 595 (*Pélops et Hippodamie*) ; — 469 ; 470, n. 3 ; 471 ; 472, n. 7 ; 473, n. 2 (*Pérides*) ; — 494, n. 4 ; 495, n. 1 et 3 (*Bellérophon*).
- APOLLODORÉ, peintre, *Les Héraclides et Alcmène* : 33 ; — *Ajax* : 33, n. 3.
- APOLLON : 4 ; 5 ; 13, n. 4 ; 67 ; 93 sq. ; 144 ; 161 ; 162, 4 ; 164 ; 253, n. 10 ; 313, n. 6 ; 324, n. 5 ; 368 ; 424, n. 5, 7 ; 583, 588 ; 599 ; — v. TEMPLES et VASES PEINTS.

- APOLLONIOS, *Taureau Farnèse* : 30 ; 304 ; 305.
- APOLLONIUS DE RHODES : 304, n. 2 ; 389, n. 7.
- Ἀπόλλους, v. SOPHOCLE.
- APSYRTOS : 468, n. 6.
- APULIE (Vases d'A.) : 536 ; 569 sq. ; 605.
- ARABIOS : 258, n. 5.
- ARBITRAGE, v. MÉNANDRE.
- ARCHÉLAOS, v. RELIEFS.
- ARCHÉMOROS-OPHELTÈS : 341 sq. ; 603 ; — v. RELIEFS ET VASES PEINTS.
- ARCHILOCHOI, v. CRATINOS.
- ARCHILOQUE : 4.
- ARCHIPPOS, *Amphitryon* : 244, n. 1.
- ARCHITECTURE DU THÉÂTRE (et vases peints) : 388, n. 1 ; 433 ; 558 sq. ; 605.
- ARCTINOS, *Ethiopide* : 16 ; 23 ; 24, n. 4 ; 55 et n. 6 ; 128 ; 530 ; 597 ; 598 ; 605 ; — *Iloupersis* : 23 ; 24 ; 33, n. 1 ; 161 ; 163, n. 1 ; 254, n. 6 ; 263, n. 6 ; 320 ; 483, n. 6 ; 597.
- ARÉOPAGE : 99.
- ARÈS : 48 ; 93 ; 334, n. 3 ; 426, n. 4 ; 447.
- Ἀργεῖοι ou Ἀργεῖαι, v. ESCHYLE.
- ARGIA : 276 ; 278, n. 7.
- ARGIOPÉ : 195, n. 6 ; 197, n. 6 ; 198.
- ARGÔ : 344, n. 7 ; 351, n. 6 ; 408.
- ARGONAUTES : 341, n. 3 ; 342 et n. 3 ; 347 ; 408 et n. 2 ; 604 ; — v. MICON, VASES PEINTS.
- ARGOS : 22 ; 41, n. 7 ; 51, n. 6 ; — v. VASES PEINTS.
- ARIANE : 45 ; 73 ; 325, n. 1 ; — v. PEINTURES, POMPÉI, RELIEFS, VASES PEINTS.
- ARISTEIDÈS, peintre : 10 ; — *Anapauméné* : 34 ; 239.
- ARISTOLAOS DE SICYONE, peintre, *Médée* : 397, n. 4.
- ARISTOPHANE : 47 ; 297, n. 5 ; 326 ; 577 ; 592 ; — *Acharniens* : 122, 442 ; 505 et n. 2 ; 506 ; 510, n. 1 ; 512, n. 10 ; 513, n. 2, 4, 6 ; 514, n. 1, 5 ; 515 ; 516, n. 8 ; 598 ; — *Αἰολοστίκων* : 233, n. 1 ; — *Amphiaraos* : 49, n. 5 ; — *Cavaliers* : 46, n. 7 ; 467, n. 3 ; — *Détaliens* : 297, n. 5 ; — *Grenouilles* : 46, n. 9 ; 49, n. 2 ; 54, n. 2 ; 81, n. 1, 3 ; 116, n. 3 ; 129, n. 3 ; 234, n. 7 ; 258 ; 346, n. 7 ; 419, n. 5 ; 494, n. 2 ; — *Guêpes* : 46, n. 9 ; 85, n. 1 ; 494, n. 2 ; *Lemniennes* : 346, n. 7 ; — *Lysistrata* : 224 ; 508 ; 601 ; — *Nuées* : 233, n. 1 ; 297, n. 5 ; — *Oiseaux* : 40, n. 3 ; 46, n. 9 ; 65, n. 3 ; 82, n. 1 ; 224, n. 8 ; 461, n. 4 ; 601 ; — *Paix* : 26, n. 5 ; 397, n. 1 ; 494, n. 2 ; 497, n. 2 ; — *Ploutos* : 49, n. 5 ; — *Thesmophories* : 49, n. 9 ; 65, n. 3 ; 122 ; 123 ; 246, n. 2 ; 258 ; 265 ; 267, n. 4 ; 12 ; 419, n. 5 ; 494, n. 2 ; 505, n. 2 ; 507 ; 510, n. 1 ; 513, n. 4 ; 515, 516, n. 9. — v. PARODIE.
- ARISTOPHANE DE BYZANCE (*Arguments d'A.*) : 105 ; 278 ; 286.
- ARISTOPHON DE THASOS, peintre, *Ulysse, Credulitas et Dolus* : 33, n. 6 ; — *Philocète* : 33, n. 6 ; 488, n. 7 ; 604.
- ARISTOTE, *Poétique* : 9 ; 156 ; 188, n. 6 ; 201, n. 5 ; 221, n. 2 ; 321, n. 2 ; 373, n. 1 ; 380, n. 1 ; 387 ; 391 ; 521, n. 6 ; 590 ; — *Rhétorique* : 443, n. 2 ; — Ps.-A., Ὑπομνήματα : 593.
- ARMENTO (Fabrique d'A.) : 97, n. 1 ; 534, n. 1 ; 536.
- ART et poésie : 3-37 ; 476, n. 4 ; A. et vases peints, v. CÉRAMIQUE.
- ARTAPHERNÈS : 526, n. 8.
- ARTÉMIS : 18 ; 94, n. 7 ; 96 ; 98 ; 132 sq. ; 192 ; 326 ; 328 et n. 3 ; 372 sq. ; 379 ; 385 sq. ; 424, n. 6 ; 426 ; 427 et n. 3 ; 433, n. 6 ; 599 ; 603 ; — v. POMPÉI et TEMPLES.
- ARTÉMISION D'EPHÈSE : 30 ; 241, n. 5.
- ASCLÉPIADE : 324, n. 2 ; 326, n. 9 ; 328, n. 6 ; 495, n. 1 et 2.
- ASCLÉPIOS : 326, n. 12.
- ASIA (et Hellas) : 527.
- ASINARIA, v. PLAUTE.
- ASIOS : 291 et n. 4.
- ASOPOS : 291, n. 4 ; 299.
- ASSARACOS : 161, n. 5.
- ASSTÉAS, céramiste : 49, n. 7, 8 ; 100, n. 3 ; 159, n. 4 ; 524 ; 536 ; 563 ; 574 ; 598 ; 603 ; 605.
- ASTÉROPEIA : 473, n. 2.
- ASTRONOMIE (et Atrée) : 200, n. 3, 5.
- ASTYANAX : 119, n. 8 ; 230, n. 1.
- ASTYDAMAS (l'Ancien et le Jeune) : 521, n. 6 ; — *Alcmène* : 244, n. 1 ; — *Antigone* (?) : 290 ; *Parthénopaios* : 532, n. 4 ; *Tyrô* : 220, n. 5.
- ATALANTE : 423 sq. — V. ESCHYLE et VASES PEINTS.
- ATELLANE : 47, n. 7.
- ATHÉNA : 6 et n. 2 ; 13, n. 3 ; 20 ; 99 ; 101, n. 1 ; 148 ; 130 ; 144 ; 159, n. 4 ; 167, n. 9 ; 169 ; 171, n. 3 ; 176, n. 9 ; 273 ; 408 ; 485 ; 486, n. 1 ; 488 ; 491 ; 531 ; 598 ; 600 ; — v. ANTIPHILE, PHIDIAS, TEMPLES, VASES PEINTS.
- ATHÉNÉE : 5, n. 3 ; 167 ; 194 ; 215, n. 6 ; 238, n. 2 ; 258, n. 3 ; 423, n. 5 ; 578, n. 2, 3, 10.
- ATHÈNES : 18, n. 4 ; 35 ; 74, n. 2 ; 104, n. 1 ; 310, n. 5 ; 534 et n. 3 ; 579.
- ATHÉNION DE MARONÉE, peintre, *Achille à Scyros* : 584 ; 606.
- ATHÉNOÏDÔROS, sculpteur (*Laocoön*) : 599.
- ATHLÈTE (acteur) : 532.
- ATHOS : 194.
- ATLAS : 41 ; — v. VASES PEINTS.
- ATOSSA : 14 ; 526, n. 8.
- ATRÉE : 200 sq. ; 311 ; 312, n. 1 ; 313, n. 6, 8 ; — v. ACCIUS et SOPHOCLE.
- AUGÉ : 202, n. 1 ; 503, n. 4 ; 512 ; — v. EURIPIDE, POMPÉI.
- AULIS, v. TEMPLES.
- AUSONE : 239, n. 11.
- AUTOMÉDON : 529.
- AUTONOË : 138.
- AVENTIN : 339, n. 8.
- AVEUGLEMENT (punition de Ὀψέρις) : 63 ; 193 ; — 434 ; 435, n. 6.

AXIONIKOS, Φιλευριπίδης : 578.
 BACCHANTES : 67 sq. ; 301 ; 308 sq. ; —
 v. ACCIUS, ESCHYLE, EURIPIDE, IO-
 PHON, XÉNOCLÈS, VASES PEINTS.
 BACCHYLIDE : 11, n. 3 ; 26, n. 6 ; 324, n. 8
 (Thésée) ; — 26, n. 6 (Crésus) ; — 34,
 n. 5 (Iô) ; — 162 sq. (Laocoön) ; — 181,
 n. 2, 6 (Anténorides) ; — 341 (Arché-
 moros) ; — 423, n. 6 ; 424, n. 5 ; 425 ;
 604 (Méléagre).
 BALLET : 73, n. 1.
 BANQUET, v. PLATON.
 BARBERINI ; Ciste B : 313, n. 6 ; 317 ; 318 ;
 573 ; 588 ; Suppliante B. : 245, n. 3.
 BARI (Fabrique de) : 536.
 BASSARIDES, v. ESCHYLE.
 Βατραχίς : 549 ; 550.
 BELLÉROPHON : 18, n. 7 ; 494 sq. ; — v.
 EURIPIDE, POMPÉI, VASES PEINTS.
 BENDIS : 491.
 BERNAY (Gobelet de) : 119, n. 8.
 BIÈRE (Débat sur le vin et la) : 79.
 BIOTOS, *Médée* : 397, n. 1.
 BOËTHOS DE CHALCÉDON, graveur, *Phi-
 loctète* : 488, n. 7.
 BOLS A RELIEFS : 24, n. 2 ; 111 ; 138, n. 4 ;
 147, n. 8 ; 319-20 ; 369-70 ; 438 ; 482 sq.
 BORÉADES : 12, n. 2.
 BOSPHORE CIMMÉRIEN : 534, n. 3.
 BOUCLIER D'HÉRACLÈS, v. HÉSIODE.
 BRAURÔN : 18.
 BRODERIES : 20, n. 7 ; 543 sq.
 BROMIOS : 103.
 BRYGOS, céramiste : 40 ; 51, n. 8 ; 54,
 n. 6 ; 117, n. 4 ; 192 ; 216, n. 2 ; 217,
 n. 6.
 BUSIRIS : 41 ; 47 ; — v. EPICARME,
 EURIPIDE, VASES PEINTS.
 BUSTES (sur vases peints) : 402 ; 540 ; 563,
 n. 8.
 CABIRES, v. ESCHYLE.
 CABIRION (Farces du), v. VASES PEINTS.
 CABIROS : 51, n. 2.
 CADMOS : 51, 138 ; 544, n. 5.
 CAÏN : 390.
 C. CÆCILIUS JUCUNDUS (Maison de) :
 35, n. 3 ; 380, n. 3.
 CALAMIS, *Affligée* : 14 ; 93 ; 180, n. 1 ;
 572.
 CALCHAS : 184 ; 372 ; 517, n. 5 ; 603.
 CALÈS (Fabrique de) : 537, n. 7.
 CALLICLÈS : 297.
 CALLIMACHOS, sculpteur : 10, n. 8 ; 19,
 n. 3.
 CALLIMAQUE : 134, n. 12 ; 233, n. 1.
 CALLISTRATOS, *Ixion* : 395, n. 5.
 CALYDNI (Ilots de) : 163 ; 165, n. 8.
 CALYDON : Siège de C. : 423 ; Chasse de
 C. : 423 sq.
 CALYPSO, v. NICIAS.
 CAMPANIE (Vases de) : 536 et n. 10 ; 537
 et n. 7 ; 605.
 CANACÉ : 233 sq. ; 239, n. 11 ; — v. Pom-
 péi et VASES PEINTS.
 CANOSA (Fabrique de) : 536 et n. 6, 11.
 CANTHAROS, *Médée* : 397, n. 1.

CAPANEUS : 442, n. 7 ; — v. POLYGNOTE.
 CARCINOS, *Médée* : 397, n. 1 ; 419 et n. 9 ;
 421 ; — *Thyeste* : 289 ; — *Tyré* : 220,
 n. 5.
 CARICATURES : 41, n. 4 ; 510, n. 1.
 CARMEN NELEI : 220, n. 5.
 CARRUS NAVALIS : 38 et n. 8.
 CARTHAGE : 120.
 CASINA, v. PLAUTE.
 CASSANDRE : 14 ; 49 ; 159, n. 4 ; 599 ; —
 v. POMPÉI.
 CASSIOPÉ : 148 ; 264 sq.
 CATALOGUES OU ÉÉES, v. HÉSIODE.
 CATASTÉRISMES, v. ERATOSTHÈNE.
 CAVALIERS, v. ARISTOPHANE.
 CÉCROPS : 20, n. 11 ; 22, n. 1.
 CENTAURES : 6 ; 22, n. 1 ; 329 ; 333 ; —
 v. POLYGNOTE et ZEUXIS.
 CENTENAIRE (Maison du) : 36 ; 398, n. 1 ;
 549, n. 1 ; 552.
 CEP D'OR : 350, n. 3 ; 357 et n. 2 ; 358,
 n. 1.
 CÉPHEUS : 149 sq. ; 264 sq. ; 586 ; 602.
 CÉRAMIQUE ET CÉRAMISTES. *Centres,
 chronologie et caractères généraux* : 3 ;
 4, n. 1 ; 48 ; 51, n. 8 ; 56 ; 216, n. 2 ;
 217, n. 6 ; 337 ; 534 sq. ; 539, n. 2 ; 559 ;
 561 ; 570 ; 571 ; 574 ; 598 ; 605. —
*Modèles d'atelier et influences du grand
 art* : 74, n. 2 ; 86, n. 1 ; 87, n. 3 ; 90 ; 92 ;
 95 ; 97, n. 1 ; 138 ; 149, n. 2 ; 155 ; 158,
 n. 5 ; 171 ; 179 ; 183 ; 218, n. 2 ; 239 ;
 248 ; 266, n. 1 ; 318 ; 324, n. 8 ; 337,
 n. 2 ; 339 sq. ; 374, n. 1 ; 377 ; 382, n. 8 ;
 405 ; 412 ; 421 ; 428, n. 7 ; 456, n. 2 ;
 461 ; 489 ; 512 ; 533 ; 538, n. 6 ; 553 ;
 554 ; 561, n. 10 ; 566 sq. ; 598 ; 600. —
Influences de la littérature et du théâtre :
 23-26 : 38-57 ; 216, n. 2 ; 217, n. 6 ; 534,
 n. 2 ; 537 ; 542 ; 543-65 ; 576-79 ; 605.
 — *Mode d'interprétation, tendances, con-
 dition sociale* : 23, n. 3 ; 48, n. 2 ; 53, n. 4 ;
 54, n. 3 ; 56, n. 5 ; 87 ; 90 ; 92 ; 97 ; 99 ;
 100 ; 117, n. 5 ; 135 ; 138, n. 4 ; 142 et
 n. 4 ; 145 ; 147 ; 155 ; 169 ; 183 ; 218,
 n. 2 ; 254 ; 288 ; 305 et n. 9 ; 307 ; 314 ;
 318 ; 378 ; 387 ; 401 sq. ; 405 ; 409 ;
 413, n. 3 ; 414 et n. 2 ; 421 ; 484, n. 1 ;
 491 ; 510, n. 1 ; 512 ; 521 ; 524, n. 1 ;
 530 ; 574 ; 575. — *Céramistes* : v. ANDO-
 KIDÈS, ASSTÉAS, BRYGOS, CLITIAS, DOU-
 RIS, EPICÉTOS, EPIGÉNÈS, EUPHRO-
 NIOS, EXÉKIAS, HIÉRON, LASIMOS,
 MEIDIAS, ONÉSIMOS, PAMPHAIOS, PIS-
 TOXÉNOS, PYTHON et XÉNOPHANTOS.
 — V. ANALOGIES, ARCHITECTURE DU
 THÉÂTRE, BUSTES, COLORIS, COMPOSI-
 TION, EDICULES, EPHÈBE, ETRUSQUE,
 PERSONNIFICATIONS, PERSPECTIVE,
 SCÈNES FUNÉRAIRES, SCÈNES INFER-
 NALES, STYLE, SYMBOLISME, VASES
 PEINTS, VASES A RELIEFS, VÊTEMENTS.
 CERCOPES : 49 ; — v. EUBOULOS, HER-
 MIPPOS et PLATON.
 CERCYON : 249 sq. ; — v. EURIPIDE.
 CHAÉRÉMON, *Achille Thersitocône* : 529-

- 32 ; — *Oineus* : 442, n. 1 ; 444, n. 7 ; — *Penthée* : 308, n. 5.
- CHALCIDICUM : 559, n. 3.
- CHARIBOIA : 163.
- CHARON : 84, n. 3 ; 130 ; 240 ; 599.
- CHEIRISOPHOS, ciseleur, skyphos de *Philoctète* : 489, n. 6.
- CHERCHELL (Déméter de) : 6, n. 4.
- Χέρνιψ : 347, n. 10 ; 348, n. 5.
- CHIMÈRE : 18, n. 7 ; 494, n. 4 ; — v. POMPÉI, et VASES PEINTS.
- CHIRÔN : 49 ; — v. CRATINOS, EPICARME, PHÉRÉCRATE.
- CHITÔN ; CH. χειριδωτός : 45 ; 544, n. 2 ; 545 ; 546 ; 548 ; — CH. χορταίος ou μαλλωτός : 45 ; 583 ; — CH. ποδήρης : 545, n. 7 ; 546 ; CH. ζωωτός ou ζωδιωτός : 547.
- CHITÔNISKOS : 550.
- CHLAMYDE ; CH. διάχρυσος : 549 ; 550, n. 2 ; — CH. χρυσόπαστος : 550.
- Χλάνις : 549 ; 550 ; Χλ. άνθινή : 583.
- Χλούνης : 65, n. 3.
- CHOÉPHORES, v. ESCHYLE.
- CHÆRILOS : 57, n. 1.
- CHŒUR : 46 ; 81, n. 2 ; 109 ; 116 ; 128 ; 132 ; 151 ; 157 ; 183, n. 8 ; 194, n. 3 ; 214, n. 9 ; 220, n. 1 ; 234, n. 1 ; 258 ; 263, n. 2 ; 266 ; 267 ; 295 ; 296, n. 1 ; 298 ; 313 ; 314 ; 347 ; 348 ; 349 ; 350, n. 3 ; 372, n. 6 ; 425 ; 427 ; 437, n. 2 ; 462 ; 463, n. 5 ; 486 ; 514, n. 3 ; 601.
- CHOREUTES TRAVESTIS, v. VASES PEINTS.
- CHRYSAOR : 25.
- CHRYSE : 486 ; 604.
- CHRYSEIS : 144.
- CHRYSES : 144 ; — v. PACUVIUS et SOPHOCLE.
- CHRYSIPOSS : 311 sq. ; — v. ACCIUS, DIOGÈNÈS, EURIPIDE, LYCOPHRON, PACUVIUS, VASES PEINTS.
- CHRYSTHÉMIS : 8 ; 476, n. 4.
- CICÉRON : 292, n. 7, 9 ; 297, n. 1 ; 447, n. 2.
- CIMON : 324, n. 8.
- CIMON DE CLÉONÈES, peintre, *Ambassade* : 15.
- CIRCÉ : 51 ; 173 ; — v. ESCHYLE.
- CISTELLARIA, v. PLAUTE.
- CITHARISTE (Maison du) : 35, n. 3 ; 380, n. 3.
- CLÉOMÈNE DE RHÉGIUM, *Méléagre* : 426, n. 3.
- CLÉOMÈNÈS, v. RELIEFS.
- CLÉOPATRE : 423 ; 425, n. 9 ; 427 et n. 10.
- CLÉOPHON, *Actéon* : 137 ; — *Télèphe* : 503, n. 2.
- CLITIAS, céramiste : 25.
- CLYTEMNESTRE : 34, n. 8 ; 87 ; 97 ; 143 ; 147 ; 221, n. 8 ; 370 et n. 8 ; 505 sq. ; 547, n. 4 ; 603 ; 605 ; — v. THÉODROS, POMPÉI, VASES PEINTS.
- CODROS, v. VASES PEINTS.
- COLCHIDE : 344, n. 7 ; 470.
- COLCHIDIENNES, v. SOPHOCLE.
- COLORIS (dans la céramique italique) : 539 ; 605.
- COMASTES, v. EPICARME.
- COMÉDIE : 41, n. 4, 8 ; 46 ; 47 ; 49, n. 3 ; 51, n. 6 ; 158 ; 358, n. 1 ; 492.
- COMMOI d'Eschyle : 7.
- COMPARGES du théâtre : 543 ; — v. MES-SAGER, PÉDAGOGUE et Τροφός.
- COMPOSITION : de Polygnote : 540 ; 555 ; 556, n. 2 ; 571 ; — des vases peints : 56 ; 540-42 ; 555 ; 556 ; 560-61 ; 570-71 ; 574 ; 605.
- CONCOURS DRAMATIQUES : 396 ; 532 et n. 9 ; 570 ; — C. musical, v. VASES PEINTS.
- CORÉ, v. RELIEFS et TEMPLES ; — Coré Albani : 6, n. 4 ; — Corés du Mus. de l'Acropole : 5 ; — de l'Erechthéion : 6, n. 4.
- CORINTHE : 449 ; 464, n. 8 ; 589 ; 590 ; 591 ; 595.
- CORINTHIACA, v. EUMÉLOS.
- CORINTHIENS (et enfants de Médée) : 396 ; 411, n. 5 ; 589 ; 590.
- CORNELIUS NEPOS : 123, n. 4.
- CORNETO ; tombe dell'*Orco* : 130, n. 2.
- COSTUME : 45 ; 169 et n. 8 ; 208 ; 227 ; 398 ; 523 ; 543-54 ; 561 ; 583.
- COTHURNE : 544, n. 2 ; 552 ; 553.
- COTTABE : 443.
- COTTYS : 64 ; 73.
- CRATINOS, *Archilochoi* : 49, n. 3 ; — *Chirôn* et *Trophonios* : 49, n. 5.
- CRÉON : 142 ; 274 sq. ; 482 ; 483 ; — 399 sq. ; 589.
- CRÉOPHYLOS : 589 ; 590.
- CRÉSILAS, sculpteur, *Diomède* : 158, n. 5.
- CRESPHONTE : 143, n. 2 ; — v. EURIPIDE.
- CRÉBUS sur le bûcher, v. BACCHYLIDE, VASES PEINTS.
- CRÉTHEUS : 219 ; 220, n. 1 ; 223 ; 602.
- CRÉTOISES, v. EURIPIDE.
- CRÉUSE : 334, n. 3 ; 367 sq. ; — v. SOPHOCLE, VASES PEINTS.
- CRITIAS, *Peirithoos* (?) : 325, n. 4.
- CRUSTULUM : 370, n. 8.
- CUMES (Fabrique de) : 536 ; 537.
- CURÈTES : 423.
- CURIATIUS MATERNUS, *Médée* : 397, n. 2.
- CYCLOPE : 42 ; 177 ; — v. EURIPIDE, TIMANTHE, VASES PEINTS.
- CYPRIA : 23 ; 24, n. 4 ; 33, n. 4 ; 121 et n. 6 ; 122, n. 5 ; 124, n. 11 ; 127 et n. 5 ; 137, n. 4 ; 181 et n. 6 ; 187, n. 9 ; 214 ; 218, n. 2 ; 291 ; 372 ; 379 ; 485, n. 6 ; 486, n. 4 ; 503, n. 4 ; 504, n. 6 ; 513, n. 1, 7 ; 598 ; 599 ; 600.
- CYPSÉLOS (Coffret de) : 25 ; 172, n. 5 ; 245, n. 4 ; 396, n. 3 ; 424, n. 6 ; 426, n. 1 ; 447, n. 2, 4 ; 448, n. 7 ; 449, n. 6 ; 450 ; 464, n. 8 ; 468, n. 1.
- CYRÉNAÏQUE : 534, n. 3.
- CYRÉNÉ : 5.
- CYZIQUE : v. EPIGRAMMES, RELIEFS et TEMPLES.
- CZARTORYSKI (Situle) : 224, n. 9.

- DANAË : 107 ; 263, n. 6 ; 524 ; — v. EURIPIDE, SOPHOCLE, VASES PEINTS.
 DANAÏDES : 395 ; 497, n. 4.
 DANAÏS : 311.
 DANAOS : 206, n. 7 ; 208, n. 5 ; 224, n. 9 ; — VASES PEINTS.
 DARIUS : 415 ; 526 et n. 8.
 DASIMOS ou LASIMOS, céramiste : 536, n. 11.
 DÉCOR du théâtre : 11 ; 81, n. 1 ; 113 ; 150, n. 1 ; 175, n. 8 ; 265, n. 6 ; 266 ; 294, n. 7 ; 305, n. 6 ; 557 ; 558 ; 601.
 DÉDALE : 19.
 DÉIDAMIE : 187 ; 188 ; 190 ; 584 ; 606.
 DEINÔ : 108, n. 9 ; 111, n. 2.
 DÉIONEUS : 390.
 DÉJANIRE : 143, n. 2 ; 147 ; 175, n. 3 ; 176 ; 432.
 DÉLOS, v. THÉÂTRE.
 DELPHES : 18 ; 94 ; 99 ; 100 ; 253 ; 440, n. 1 ; 573 ; — v. OMPHALOS, POLYGNOTE et TEMPLES.
 DELPHIQUE (Épopée) : 86, n. 1 ; 94.
 DÉMÉTER : 467, n. 3 ; 590 ; — Hymne à D. : 5, n. 4 ; — v. RELIEFS et TEMPLES.
 DÉMÉTRIOS D'ALOPÉKÉ : 9.
 DÉMOPHILOS, *Onagos* : 49, n. 9.
 DÉMOPHON : 158, n. 2 ; 323, n. 2 ; 467, n. 3 ; 590 ; 599.
 DENYS D'HALICARNASSE : 166, n. 3 ; 234, n. 6.
 DENYS LE TYRAN, *Alcmène* : 244, n. 1 ; — *Rançon d'Hector* : 532, n. 9.
 DÉTALIENS, v. ARISTOPHANE.
 DIA : 390.
 Διαβάτηρια : 347, n. 10.
 DIANE, v. TEMPLES.
 DICAIOGÉNÈS : 521, n. 6 ; — *Médée* : 397, n. 1.
 DICÉARQUE : 593.
 DICÉOPOLIS : 122 ; 505 sq.
 DICTYS, v. EURIPIDE.
 DICTYS DE CRÈTE : 513, n. 7.
 DIDYME : 589.
 DIKÉ : 561, n. 8 ; 604.
 Δικτυολοί, v. ESCHYLE.
 DINOLOCHOS, *Télèphe* : 510, n. 1.
 DIACLÈS : 219, n. 6.
 DIODORE : 219, n. 4 ; 220, n. 1 (Tyrô) ; — 328, n. 6 (Phèdre et Hippolyte) ; — 389, n. 7 ; 390 (Ixion) ; — 397, n. 1 ; 412 sq. ; 417 ; 419, n. 1, 9 (Médée à Corinthe) ; — 426, n. 4 ; 433, n. 5 (Méléagre) ; 437, n. 7 (Édipe) ; — 449, n. 1, 7 ; 450, n. 1 ; 462, n. 3 ; 463, n. 3, 8 ; 464 (Pélops et Hippodamie) ; — 469 sq. ; 470, n. 5 ; 471, n. 3 ; 472, n. 7 ; 473, n. 2 ; 475, n. 3 (Péliades) ; — 495, n. 1 (Bellérophon).
 DIOGÈNE LAËRCE : 593.
 DIOGÉNÈS ; *Chrysippos* : 312, n. 1 ; — *Médée* : 397, n. 1.
 DIOMÈDE : 157 sq. ; 187, n. 8, 10 ; 442 sq. ; 485 et n. 6 ; 488 ; 529 sq. ; 584 ; 599 ; 604 ; 605 ; — v. ACCIUS et CRÉSILAS.
 Διομήδεος ἀνάγκη : 158, n. 1.
 DION CASSIUS : 235, n. 1.
 DION CHRYSOSTOME : 200, n. 2 ; 213, n. 3 ; 485.
 DIONYSIACA, v. NONNOS.
 DIONYSIES : 38 ; 577.
 DIONYSIOS, peintre : 9.
 DIONYSIOS SKYTOBRACHION : 419, n. 9 ; 470, n. 2, 5 ; 471, n. 2.
 DIONYSOS : 26, n. 7 ; 28, n. 8 ; 38 ; 45 ; 63 ; 64 et n. 6 ; 65, n. 3 ; 73 ; 77 ; 102, n. 2 ; 258 ; 283 ; 284 ; 286 ; 295 ; 325, n. 1 ; 343 ; 344 ; 345, n. 2 ; 352, 364 ; 397, n. 2 ; 467 ; 544, n. 2 ; 554, n. 6 ; — v. TEMPLES, PEINTURES, V. PEINTS.
 DIOSCURES : 208, n. 3 ; 407 ; 408 ; 430, n. 4 ; v. VASES PEINTS.
 DIPHILOS, Κληρούμενοι : 49, n. 9.
 DIPYLON (Vases du) : 4, n. 1 ; 539, n. 2.
 DIRCÉ : 294 sq. ; 304 ; 305 et n. 1 ; — v. POMPÉI, VASES PEINTS.
 DITHYRAMBE : 26 ; 84, n. 3 ; 102, n. 5 ; 426, n. 3 ; 523.
 DIVINE COMÉDIE : 23.
 Διοφείας : 370, n. 8.
 DODONE : 175 ; 176 ; 531.
 DOLON, v. VASES PEINTS.
 DOLOPES, v. SOPHOCLE.
 DORIENS, v. PROPAGANDE.
 DOSITHÉOS, *Pélopides* : 311.
 DOURIS, céramiste : 16 ; 23, n. 3 ; 40 ; 54, n. 6 ; 55 et n. 5, 9.
 DRACONTIUS (Médée) : 409 ; 416 ; 418 ; 419, n. 9.
 DRAME ; nombre connu de D. : 521, n. 5 ; 532 ; — D. satyrique : 38-46 ; 68, n. 3 ; 77 sq. ; 80, n. 3 ; 180, n. 3 ; 181, n. 6 ; 186, n. 1 ; 342, n. 1, 2 ; 396 ; 492, n. 6 ; 503, n. 3 ; 530 ; 546 ; 557, n. 8 ; 583 ; 584 ; 598.
 DRYAS : 66 sq. ; 76, n. 3.
 DULORESTES, v. PACUVIUS.
 ECCYCLÈME : 28 ; 98 ; 175, n. 8 ; 16 ; 266 ; 331, n. 2 ; 416, n. 7 ; 431 ; 557 ; 558, n. 1 ; 559 ; 561 ; 587.
 ECHO : 267 ; 296, n. 7 ; 586.
 EDICULES (sur vases peints) : 83, n. 1 ; 253 ; 274 ; 360 ; 385 ; 386 ; 406 ; 431 ; 541 ; 542 ; 558 sq. ; 564, n. 6 ; 602.
 EDONIENS, v. ESCHYLE.
 ÉÉES ou CATALOGUES, et GRANDES ÉÉES v. HÉSIODE.
 EGÉE : 324, n. 5, 7 ; 593 ; 594 ; — v. EURIPIDE et SOPHOCLE, s. v. *Aigeus* ; — v. TERRES CUITES.
 EGINE (Sculptures d'E.) : 7.
 EGISTHE : 86 ; 143, n. 1 ; 201 sq. ; — v. THÉÔROS, PINACOTHÈQUE, VASES PEINTS.
 Εἰδωλον : 97 ; 320, n. 5 ; 407 ; 415 ; 416 sq. ; 421 ; 435, n. 1.
 Εἰσβολή : 586.
 Ἐκφράσεις : 222, n. 4 ; 258, n. 5.
 Ἐσκαφεα πρόσωπα : 132 ; 193, n. 9 ; 415 ; 418.
 ELECTRE : 87 sq. ; 142 sq. ; 476, n. 4 ;

- 572 ; — v. EURIPIDE, SOPHOCLE, STÉPHANOS, VASES PEINTS.
- ELECTRYON : 242, n. 2 ; 245, n. 2 ; 247.
- ELEUSINIENS, v. ESCHYLE.
- ELEUSIS : 252 ; — v. TEMPLES.
- ELIEN : 175, n. 1 ; 219, n. 6 ; 374 sq. ; 590.
- ELPÉNOR, v. GÊTHE.
- Ἐμδότης : 552, n. 8.
- Ἐμπορος, v. PHILÉMON.
- ENÉE : 161 ; 162 ; 166.
- ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE, v. SOPHOCLE.
- ENFERS : 84, n. 3 ; 193, n. 5 ; 324, n. 1, 6 ; 325 ; 326 ; 333 ; 389 ; 391, n. 6 ; 395 ; 560 ; 561.
- ENIPEUS : 219 et n. 6 ; 225 ; 602.
- ENNIUS : 579, n. 1 ; — *Achilles* : 114, n. 3 ; — *Ajax* : 129, n. 3 ; — *Andromède* : 258, n. 4 ; 270, n. 9 ; — *Hectoris Lutra* : 114, n. 3 ; 116, n. 7. — *Iphigénie* : 213, n. 6 ; 373, n. 1 ; 377, n. 4 ; — *Medea exul* : 397, n. 2 ; — *Médée* : 292, n. 7 ; 397, n. 2 ; — *Némée* : 342, n. 5 ; — *Téléphe* : 503, n. 3 ; 508 ; 510, n. 1 ; 514, n. 4 ; 599 ; — *Thyeste* : 201, n. 1.
- ENYÔ : 108 et n. 9 ; 111, n. 2.
- EÔS : 15 ; 16 ; 23, n. 3 ; 243 ; 338 ; 597 ; 603 ; — v. LYKIOS, VASES PEINTS.
- Ἐπενδότης : 169 ; 550.
- EPHÈBE : E. blond de l'Acropole : 5 ; noms d'E. sur vases peints : 133, n. 5 ; 197, n. 5.
- EPHÈSE, v. ARTÉMISION.
- EPICHRME, *Busiris* et *Sphinx* : 47 ; — *Chirôn* : 49, n. 5 ; — *Comastes*, *Nauagos* et *Noces d'Hébè* : 47, n. 6 ; — *Philoctète* : 492 ; — *Ulysse transfuge* : 47 ; 158, n. 2 ; — *Trôes* : 47, n. 6 ; 158, n. 2.
- EPICTÉTOS, céramiste : 47 ; 51, n. 8.
- EPIDAURE, v. TEMPLES et THÉÂTRE.
- EPIGÉNÈS, céramiste : 160, n. 2 ; 170, n. 1 ; 392, n. 1.
- EPIGÉNÈS DE SICYONE : 593.
- EPIGONES ; guerre des E. : 442, n. 4 ; 443 ; poème des E. : 341, n. 4 ; — v. ESCHYLE.
- EPIGRAMMES de Cyzique : 222 ; 223, n. 8 ; 242, n. 2 ; 302, n. 6 ; 343, n. 7 ; 352 ; 353, n. 1 ; 357, n. 7 ; 358, n. 1 ; 395, n. 5 ; 585 ; 606.
- EPIMÉNIDE, Καθαρμοί : 448, n. 3 ; 449, n. 8.
- EPINAUSIMACHÉ, v. ACCIUS.
- EPISKÉNION : 564.
- EPITREPONTES, v. ARBITRAGE.
- EPOFÉE : 3 ; 23 sq. ; 86, n. 1 ; 94 ; 423, n. 5 ; 424, n. 3, 5, 8 ; 504.
- EPOPEUS : 291 ; 293.
- ERASTOTHÈNE, *Catastérismes* : 67 ; 148, n. 5 ; 264, n. 5 ; 265, n. 8 ; 272, n. 3.
- ERECHTHÉION : 6, n. 4 ; 10.
- ERICHTHONIOS : 20 ; — v. TERRES CUITES, VASES PEINTS.
- ERIGONE : 32, n. 5.
- ERINYES : 12 ; 72 sq. ; 93, n. 9 ; 94 sq. ; 97, n. 2 ; 134 ; 335 ; 393 ; 394 ; 400 ; 430 ; 454 ; 457 ; 483 ; 543 ; 604 ; — v. VASES PEINTS.
- ERIPHYLE, v. VASES PEINTS.
- ERIS : 134.
- EROS : 210, n. 4 ; 259 ; 269 ; 330 ; 333 ; 335 ; 539.
- ERYMANTHE (*Sanglier d'E.*) : 598 ; — v. VASES PEINTS, s. v. *Héraclès*.
- ESCHINE (dans le rôle d'Oinomaos) : 462, n. 4 ; 463, n. 10 ; 552, n. 8.
- ESCHYLE, *Agamemnon* : 12 ; 13, n. 2, 4 ; 372, n. 6, 7 ; 373, n. 2 ; 553, n. 3 ; 558, n. 1 ; — *Αἰτναῖαι* : 578, n. 5 ; — *Ἀργεῖοι* ou *Ἀργεῖαι* : 342, n. 5 ; — *Atalante* : 426, n. 3 ; — *Bacchantes* : 102, n. 2 ; — *Bassarides* : 66-76 ; — *Cabires* : 342, n. 1, 2 ; — *Choéphores* : 11, n. 4 ; 13, n. 5 ; 32, n. 3 ; 86-93 ; 425 ; 491, n. 6 ; 558, n. 1 ; *Circé* : 180, 3 ; — *Δικτυοῦλκοι* : 107 ; — *Edoniens* : 64-66 ; — *Eleusiniens* et *Epigones* : 342, n. 5 ; — *Euménides* : 11, n. 4 ; 13, n. 1, 3 ; 64, n. 6 ; 93-101 ; 103 ; 105 ; 308 ; 390 ; 558, n. 1 ; — *Glaucos* : 68, n. 3 ; — *Hypsipyle* : 342 ; — *Ἰέρειαι* : 379, n. 1 ; — *Iphigénie* : 372, n. 6 ; 377 ; 379, n. 1 ; — *Ixion* : 254, n. 6 ; 390 ; — *Κῆρες* : 347, n. 4 ; — *Laios* : 583 ; *Lemniennes* : 342 ; — *Lycurgie* : 35, n. 5 ; 63-79 ; 134 ; — *Lycourgios satyricos* : 77 sq. ; — *Memnon* : 16, n. 6 ; 597 ; — *Myrmidons* : 52 ; 54 ; 114 ; 115, n. 5 ; 119 ; 586 ; — *Mysiens* : 14, n. 6 ; 121 ; 122, n. 4 ; 503, n. 3 ; 586 ; — *Néaniscoi* : 68 ; 76-77 ; — *Némée* : 341, n. 2 ; 342 et n. 5 ; 362 ; — *Néréides* : 114 ; 115 et n. 1 ; 119 ; — *Niobé* : 14 ; 30, n. 5 ; 52, n. 8 ; 80-85 ; — *Œdipodie* : 63, n. 10 ; 68, n. 3 ; 440, n. 5, 7 ; 583 ; — *Ὅπλων κρίσις* : 55 et n. 9 ; 128 ; — *Orestie* : 12 ; 29 ; 31, n. 1 ; 68, n. 3 ; 86-101 ; 502 ; 592 ; — *Orithye* : 138, n. 4 ; — *Ὀσπολόγοι* : 180, n. 3 ; 444, n. 1 ; — *Palamède* : 114, n. 3 ; — *Pénélope* : 180, n. 3 ; 599 ; — *Pentheus* : 35, n. 5 ; 102-106 ; 308 ; — *Perrhaibides* : 390 ; 392 ; — *Perses* : 14 ; 68, n. 3 ; 81, n. 1, 3 ; 138, n. 4 ; 148, n. 1 ; 415 ; 502, n. 6 ; 578, n. 5 ; — *Philoctète* : 32, n. 3 ; 485 ; 486 ; 604 ; 605 ; — *Phineus* : 12, n. 1, 2 ; 116, n. 3 ; — *Phorkides* : 107-113 ; 598 ; — *Phrygiens* ou *Rançon d'Hector* : 52 ; 54, n. 2 ; 81, n. 1 ; 114-120 ; — *Polydectès* : 107 ; — *Pro méthée enchainé* : 13, n. 6 ; 14, n. 6 ; 34 et n. 5 ; 108 ; 153 ; 267, n. 3, 12 ; 286, n. 1 ; 558, n. 1 ; 586 ; — *Prométhée délivré* : 33, n. 2 ; — *Prométhée satyrique* : 68, n. 3 ; — *Προπομποί* : 80, n. 3 ; 81, n. 7 ; 84, n. 3 ; — *Protée* : 78, n. 4 ; — *Ψυγαῶνες* : 175, n. 1 ; 180, n. 3 ; — *Psychostasie* : 15 ; 30 ; 55 ; 117 ; 597 ; — *Salaminiennes* : 128 ; 129, n. 3 ; — *Sémélé* : 80, n. 3 ; 102, n. 2 ; — *Sept contre Thèbes* : 13, n. 4 ; 14, n. 6 ; 425, n. 3 ; 558, n. 1 ; 583 ;

- 588 ; — *Σερίφιοι* : 107, n. 9 ; — *Sphinx* : 42 ; 78, n. 4 ; 583 ; — *Suppliantes* : 11, n. 4 ; 13, n. 4 ; 81, n. 1, 3 ; — *Téléphe* : 121-27 ; 598 ; 599 ; 605 ; — *Θαλαμοποιοί* : 379, n. 1 ; — *Thrèssai* : 128-31 ; — *Toxotides* : 132-38 ; — *Τροφοί* : 80, n. 3 ; 467 ; — *Υδροφόροι* : 102, n. 2 ; — *Xantries* : 102, n. 2 ; 134. — *Vie, art, tendances, sentiments, idées, rapports, influences* : 6 ; 7 ; 8, n. 6 ; 9, n. 1, 10 ; 11-16 ; 22 ; 28, n. 8 ; 29 ; 30 ; 33 sq. ; 52 ; 54 ; 55 ; 64, n. 3, 7 ; 65, n. 3 ; 67, n. 8 ; 68, n. 1 ; 75 et n. 4 ; 76 ; 78 ; 81, n. 1, 3 ; 84, n. 2, 3 ; 86, n. 1 ; 99 ; 102 et n. 2 ; 103 ; 104 ; 114 et n. 3 ; 115 et n. 5 ; 116 et n. 7 ; 117 ; 124 ; 125 ; 129, n. 3 ; 425, n. 3 ; 486, n. 1 ; 487, n. 1 ; 506 ; 526 ; 544, n. 2 ; 552, n. 8 ; 553 ; 578. — v. TRAGÉDIE et TRILOGIE.
- ESCHYLE D'ALEXANDRIE, *Amphitryon* : 244, n. 1.
- ESOPE : 583.
- ETÉOCLE : 13, n. 5 ; 482 ; 483.
- ETHIOPIDE, v. ARCTINOS.
- ETOLIENS : 423.
- ETRURIE : 534.
- ETRUSQUE ; Vases E. : 55, n. 1 ; 117, n. 4, 7 ; 129 ; 130, n. 3 ; 240 ; — *Miroirs* E. : 31, n. 1 ; 110 ; 224, n. 9 ; 510, n. 1 ; 598 ; — *Urnes* E. : 31, n. 1 ; 158, n. 2 ; 265, n. 9 ; 337, n. 1 ; 339, n. 4 ; 341, n. 4 ; 366, n. 1 ; 373, n. 2 ; 377, n. 4 ; 398, n. 4 ; 434, n. 4 ; 435, n. 6 ; 462, n. 3 ; 466, n. 4 ; 510, n. 1 ; 512, n. 5 ; 573 ; 598 ; 605 ; — v. TRAGÉDIE.
- ETYMOLOGIE (des noms propres) : 202, n. 6 ; 219, n. 6 ; 295, n. 1 ; 433, n. 6 ; 595.
- EUANTHÈS, peintre, *Persée et Andromède* : 35 ; 258, n. 5 ; 265, n. 8 ; 266, n. 6 ; 573 ; — *Héraclès et Prométhée* : 35.
- EUBOIA : 438, n. 4.
- EUBOULOS, *Antiope* : 304, n. 1 ; — *Cercopes* : 49, n. 3 ; — *Médée* : 397, n. 1.
- EUGAMON DE CYRÈNE, *Télégonie* : 173 ; 175, n. 1 ; 178.
- EUMÉE : 173 ; 180, n. 2.
- EUMÉLOS, *Corinthia* : 419, n. 4 ; 589 ; 590 ; — *Europa* : 63 ; 291, n. 7.
- EUMÉNIDES : 210, n. 4 ; 561, n. 8 ; — v. ESCHYLE.
- EUNÉIDES : 352.
- EUNÉOS : 341, n. 3, 4 ; 345 sq.
- EUPHORION : 163, n. 1 ; 164, n. 4 ; 165, n. 8.
- EUPHRONIOS, céramiste : 11, n. 3 ; 26, n. 6 ; 41, n. 1 ; 47, n. 1, 5 ; 51, n. 8 ; 117, n. 4 ; 217, n. 6 ; 324, n. 8.
- EURIPIDE, *Aigeus* : 324 ; 355, n. 1 ; 396, n. 6 ; 397, n. 2 ; 589 ; — *Aiolos* : 34 ; 233-39 ; 325, n. 6 ; 391, n. 3 ; — *Alceste* : 14, n. 6 ; 19 ; 20 ; 29 et n. 11 ; 30 ; 31, n. 1 ; 49, n. 4 ; 84, n. 3 ; 151 ; 152 ; 240-41 ; 468, n. 9 ; 476, n. 4 ; 508, n. 6 ; 513, n. 3 ; 558, n. 1 ; 584 ; — *Alcmène* : 242-48 ; 395, n. 4 ; 524, n. 3 ; — *Alcméon à Psôphis* : 368 ; 508, n. 6 ; — *Alexandros* : 289, n. 10 ; 301, n. 1 ; 419, n. 7 ; — *Alopé* : 249-52 ; 602 ; — *Andromaque* : 29 ; 246, n. 2 ; 253-55 ; 502 ; 524, n. 3 ; 558, n. 1 ; — *Andromède* : 22, n. 3 ; 34 ; 148 sq. ; 150, n. 1 ; 151, n. 4 ; 152, n. 2, 6 ; 153 sq. ; 154, n. 4 ; 256-73 ; 296, n. 7 ; 556 ; 557 et n. 7 ; 566 ; 578 ; 586 ; 587 ; 602 ; — *Antigone* : 274-90 ; — *Antiope* : 30 ; 224 et n. 7 ; 291-307 ; 352, n. 3 ; 355 ; 557 ; — *Augé* : 30, n. 1 ; 36 ; 503, n. 3, 4 ; 512, n. 12 ; — *Bacchantes* : 18 ; 35, n. 5 ; 64, n. 7 ; 65, n. 3 ; 66, n. 2 ; 67, n. 2, 8 ; 68, n. 1 ; 102 et n. 2 ; 103 sq. ; 135 sq. ; 308-310 ; 355, n. 1 ; 426, n. 4 ; 472 ; 558, n. 1 ; — *Bellérophon* : 391, n. 3 ; 494, n. 2 ; 497, n. 5 ; 498, n. 1 ; — *Busiris* : 41, n. 2 ; — *Cercyon* : 249, n. 5 ; — *Chrysippos* : 311-18 ; 461, n. 4 ; 463, n. 9 ; — *Cresphonte* : 355, n. 1 ; 559, n. 3 ; — *Crétoises* : 210, n. 3 ; 325, n. 6 ; 494, n. 2 ; 508, n. 6 ; — *Cyclope* : 34, n. 2 ; 42 ; 78 ; 557, n. 8 ; 583 ; — *Danaé* : 107 ; — *Dictys* : 263, n. 6 ; — *Electre* : 9, n. 3 ; 86, n. 1 ; 200, n. 3 ; 279 ; 345, n. 6 ; 448, n. 9 ; 487, n. 1 ; 557, n. 8 ; — *Hécube* : 20 ; 32, n. 5 ; 193, n. 9 ; 319-22 ; 415 ; 417, n. 6 ; 513, n. 3 ; 558, n. 1 ; 603 ; — *Hélène* : 256 ; 279, n. 3 ; 513, n. 4 ; 524 ; — *Héraclès Maimoménos* : 75 et n. 4 ; 76 ; 134 ; 135 ; 246, n. 2, 9 ; 355, n. 1 ; 389, n. 7 ; 415 ; 422 ; 524, n. 3 ; 525 ; 526, n. 6 ; 558, n. 1 ; — *Héraclides* : 19, n. 4 ; 29 ; 33 ; — *Hippolyte* : 29 ; 31, n. 1 ; 36 ; 239 ; 301, n. 1 ; 323-40 ; 426, n. 4 ; 494, n. 2 ; 513, n. 3 ; 558, n. 1 ; — *Hypsipyle* : 18, n. 7 ; 224 et n. 7 ; 292 ; 296, n. 7 ; 304, n. 2 ; 341-66 ; 603 ; — *Inô* : 312, n. 1 ; — *Ion* : 13, n. 1 ; 18 et n. 4, 5, 8 ; 20 ; 221, n. 2 ; 224 ; 229, n. 8 ; 251 ; 355, n. 1 ; 367-68 ; 558, n. 1 ; 586 ; — *Iphigénie à Aulis* : 29 ; 33 ; 34, n. 1 ; 256, n. 5 ; 369-78 ; 379, n. 1 ; 558, n. 1 ; 603 ; — *Iphigénie en Tauride* : 18 et n. 3 ; 31, n. 1 ; 200, n. 3 ; 355, n. 1 ; 372, n. 6, 7 ; 379-88 ; 521 ; 566 ; 567 ; 603 ; 604 ; — *Ixion* : 389-95 ; — *Licymnios* : 242, n. 2 ; — *Médée* : 29 ; 31, n. 1 ; 313, n. 9 ; 324, n. 5 ; 396-422 ; 468, n. 9 ; 513, n. 3 ; 558, n. 1 ; 566 ; 586 ; 589 ; 590 ; 592-94 ; — *Mélanippe enchaînée* : 292 ; 343, n. 1 ; — *Mélagre* : 31, n. 1 ; 423-33 ; — *Moissonneurs* : 396 ; — *Oineus* : 213, n. 6 ; 442-46 ; — *Œdipe* : 434 sq. ; — *Oinomaos* : 256, n. 5 ; 311, n. 5 ; 313, n. 9 ; 447-66 ; 588 ; — *Oreste* : 29 ; 32, n. 5 ; 200, n. 3 ; 253, n. 10 ; 343, n. 1 ; 415, n. 6 ; 447, n. 2 ; 448, n. 9 ; 465 ; 595 ; — *Peirithoos* (P) : 325, n. 4 ; 561, n. 8 ; — *Péliades* : 396, n. 6 ; 467-81 ; 589 ; 592 ; — *Phaëthon* : 22, n. 3 ; 31, n. 1 ;

- *Phéniciennes* : 20, n. 1 ; 22 ; 30 ; 31, n. 1 ; 187, n. 1 ; 276, n. 3 ; 304, n. 2 ; 311, n. 5 ; 313, n. 9 ; 434, n. 3 ; 437, n. 5, 7 ; 438, n. 3 ; 440, n. 1, 5, 6 ; 461, n. 4 ; 463, n. 9 ; 482-84 ; 588 ; — *Philoctète* : 396 ; 485-93 ; 604 ; 605 ; — *Phoénix* : 325, n. 6 ; 494, n. 2 ; — *Plisthènes* : 205, n. 5 ; — *Rhadamanthe* : 242, n. 2 ; — *Scyriens* : 20 ; 31, n. 4 ; 185 ; 186, n. 1 ; 584 ; 606 ; — *Sthénébée* : 325, n. 6 ; 494-502 ; — *Suppliantes* : 502, n. 3 ; 558, n. 1 ; — *Syleus* : 41, n. 2 ; — *Téléphe* : 30, n. 1 ; 33, n. 5 ; 122 ; 123 ; 125 ; 127 ; 503-518 ; 605 ; — *Thésée* : 35, n. 5 ; 324 ; 325 ; — *Thyeste* : 200, n. 3 ; 210, n. 3 ; — *Troyennes* : 19 ; 20 ; 230, n. 1 ; 426, n. 4 ; 558, n. 1. — *Vie, art, tendances, sentiments, idées, rapports, influences* : 9 ; 10 ; 18 sq. ; 22 ; 30 sq. ; 64, n. 7 ; 65, n. 3 ; 66, n. 2 ; 67, n. 2, 8 ; 68, n. 1 ; 76 ; 78 ; 81, n. 1, 3 ; 84, n. 3 ; 102 et n. 2 ; 103 ; 104 ; 152, n. 6 ; 193, n. 9 ; 224 ; 229, n. 8 ; 244, n. 1 ; 245, n. 4 ; 246 ; 253 ; 256 et n. 5 ; 258, n. 4 ; 271, n. 7 ; 277, n. 7 ; 281, n. 2 ; 282, n. 9 ; 284, n. 4 ; 287, n. 1 ; 292 et n. 3 ; 296, n. 5 ; 297 et n. 5 ; 298 et n. 4 ; 299, n. 4, 10 ; 301, n. 4, 5 ; 302, n. 5, 7 ; 308 ; 312 ; 313, n. 7 ; 325 et n. 11 ; 326 ; 328 ; 329, n. 1 ; 340, n. 7 ; 343 ; 350, n. 1 ; 352, n. 3 ; 355 ; 358, n. 1 ; 372, n. 7 ; 373 ; 374 ; 379 ; 380 et n. 3 ; 423 ; 424, n. 7 ; 426 ; 427 ; 434 et n. 3 ; 435, n. 6 ; 436 ; 437 ; 438, n. 3 ; 439, n. 5 ; 441, n. 2 ; 443 ; 461, n. 4 ; 462 ; 470, n. 5 ; 471 ; 475, n. 1 ; 485, n. 5, 8 ; 486, n. 1 ; 487, n. 1, 5, 6 ; 494, n. 2 ; 497, n. 5 ; 502 ; 503, n. 3 ; 505 et n. 8 ; 506 ; 508 ; 514, n. 4 ; 533, n. 1 ; 552 ; 554 ; 577 ; 578 ; 589 ; 592 ; 599 ; 603 ; 606. — *V. TRAGÉDIE et TRILOGIE.*
- EURIPIDE LE JEUNE : 374, n. 5, 7 ; — *Médée* : 397, n. 1.
- EUROPE : 347 ; — *v. ANTIPHILE.*
- EUROPIA, *v. EUMÉLOS.*
- EURYALOS, *v. SOPHOCLE.*
- EURYBATÈS : 54, n. 5 ; 115, n. 5.
- EURYCLEIA : 173, n. 2 ; 175, n. 8 ; — *v. MÉLOS.*
- EURYDICE : 29 ; — *v. RELIEFS* ; — 274 ; 276 ; 435, n. 6 ; — 341 sq.
- EURYGANEIA : 440, n. 5.
- EURYPYLOS : 121, n. 1 ; — *v. SOPHOCLE.*
- EURYSTHÉE : 47, n. 5 ; 598.
- EURYTOS : 47 ; 193, n. 4 ; — 329.
- EUSTATHE : 14, n. 8 ; 15, n. 6 ; 85, n. 3 ; 167 ; 194, n. 2 ; 213, n. 3 ; 219, n. 6.
- EVADNÉ : 473, n. 2.
- EXÉKIAS, céramiste : 543, n. 3.
- Εξώστρα : 433, n. 2.
- EXPOSITION (des enfants) : 202 ; 219 ; 249 ; 437 ; 438 ; 602.
- FABIUS PICTOR : 219, n. 6.
- FANCIULLA d'Anzio : 30.
- FARCE ; *F. dorienne* : 46 ; *F. béotienne* : 51.
- FARNÈSE (Taureau) : 30 ; 304 ; 305.
- FASTES, *v. OVIDE.*
- FEU ; *F. et suppliants* : 245 ; 246 ; 524, n. 3 ; *F. pour rajeunissement et immortalité* : 467, n. 3 ; 590 ; *F. et enfants d'Héraclès* : 525 ; 526.
- FICORONI (Ciste) : 40, n. 8.
- FLERE (sur miroir étrusque) : 224, n. 9.
- FLEUR, *v. AGATHON.*
- FRANÇOIS (Vase), *v. VASES PEINTS.*
- FUROR : 416 ; 418.
- GALÉNÉ : 102, n. 5.
- GANYMÈDE : 456.
- GEMMES : 101, n. 1 ; 321, n. 1 ; 397, n. 4 ; 398.
- GÉRAÏSTOS (Promontoire de) : 465 ; 595.
- GÉRONTHRAI (Stèle de) : 180, n. 1.
- GIGANTOMACHIE : 103, n. 5 ; — *v. VASES PEINTS.*
- GITIADAS, sculpteur : 108, n. 10.
- GJÆLBASCHI-TRYSA, *v. RELIEFS.*
- GLAUCÉ : 399, n. 2.
- GLAUCOS : 494, n. 2 ; — *v. ESCHYLE.*
- GËTHE, *Elpénor* : 304, n. 2.
- GORGAS, *v. PLATON.*
- GORGONE : 20, 108 ; 112.
- GRÉCO-ITALIOTE (Vases de style) : 51, n. 8 ; 535 sq.
- GRÈES : 108 sq. ; 111, n. 2 ; 598.
- GRÉGOIRE DE CORINTHE, *Commentaire à Hermogène* : 495, n. 5 ; 496, n. 6.
- GRENOUILLES, *v. ARISTOPHANE.*
- GUÈPES, *Id.*
- GUROB (Papyrus de) : 293 ; 303, n. 3 ; 305.
- HADÈS : 266 ; 394 ; 431 ; 560 ; 561, n. 7, 9.
- HAGÉSANDROS, sculpteur (*Laocoön*) : 599.
- HALICARNASSE ; *Muse d'H.* : 552, n. 8.
- HARPYES : 12 ; — *v. VASES PEINTS.*
- HÉBÉ (Noces d'H.), *v. EPICARME, VASES PEINTS.*
- HECTOR : 23, n. 3 ; 93 ; 114 sq. ; — *v. DENYS, ENNIUS, ESCHYLE, POMPÉI, VASES PEINTS.*
- HÉCUBE : 319 sq. ; — *v. EURIPIDE, POMPÉI, VASES PEINTS.*
- HÉLÈNE : 49 ; 156 ; 157 ; 159 ; 263, n. 6 ; 524 ; — *v. EURIPIDE, VASES PEINTS.*
- HÉLÉNOS : 14 ; 180, n. 1 ; 184, n. 4 ; 187 ; 572.
- HÉLICON, brodeur : 20, n. 7.
- HÉLIOS : 20 ; 22 ; 67 ; 200 ; — *v. VASES PEINTS.*
- HELLANICOS : 312, n. 1 ; 313, n. 2, 6, 8.
- HELLAS (et Asia) : 527.
- HÉMON : 141 ; 275 sq. ; 278, n. 4, 7 ; 279, n. 3, 5.
- HÉPHAÏSTOS : 46, n. 6 ; 48 ; 49 ; 394 ; 395 ; 596.
- HÉRA : 48 ; 220 ; 334, n. 3 ; 389 ; 390 ; 391, n. 3 ; 411, n. 5 ; 589 sq. ; 601 ; — *v. TEMPLES, VASES PEINTS.*
- HÉRACLÉA, *v. PANYASIS.*
- HÉRACLÉE (Fondation d'H.) : 535.
- HÉRACLÈS : 17 ; 18, n. 7 ; 36 ; 40 ; 41, n. 4 ; 45 ; 46 ; 48 ; 49 ; 51 ; 128 ; 129, n. 1 ; 145 ; 146, n. 1 ; 147 ; 202, n. 1 ; 246 ;

- 274 sq. ; 325, n. 4 ; 503, n. 4 ; 603 ; —
v. EUANTHÈS, EURIPIDE, PANAINOS,
SÉNÈQUE, RELIEFS, VASES PEINTS.
- HÉRACLIDE DE PONT : 102, n. 5.
- HÉRACLIDES : 29 ; 561, n. 8 ; — v. APOL-
LODOTE, EURIPIDE et PAMPHILOS.
- HÉRAIA (d'Argos) : 419, n. 7.
- HERCULANUM (Peintures d'H.) : 26, v.
Errata, (*Silène fatigué, Joueuses d'os-
selets*) ; — 35 n. 2 ; 397, n. 4 (*Médée*) ;
36, v. Errata, et 329, n. 1 (*Phèdre*) ;
— 381, n. 1 (*Iphigénie et Oreste*) ; —
549, n. 1 ; 552, n. 7 (*Acteur en roi de
tragédie*).
- HERMÈS : 13, n. 4 ; 16 ; 40 ; 47, n. 6 ; 48 ;
84 ; 91 ; 99 ; 109 ; 110 ; 115 et n. 5 ;
131 ; 303 ; 305 ; 395 ; 434 ; 438, n. 4 ;
452 ; 531 ; 544, n. 5 ; 598 ; 605 ; —
v. RELIEFS, VASES PEINTS.
- HERMIONE, v. SOPHOCLE.
- HERMIPPOS, *Cercopes* : 49, n. 3.
- HERMOGÈNE : 495, n. 5.
- HÉRODOTE : 13, n. 6 ; 26, n. 6 ; 63, n. 7 ;
148, n. 1 ; 461, n. 8.
- HÉROÏDES, v. OVIDE.
- HÉROÛN, v. EDICULES.
- HÉRODOTE : 11 ; 24 sq. ; 132 ; 291 ; 449,
n. 8 ; — *Bouclier d'Héraclès* : 25 et
n. 1 ; 245, n. 4 ; 333, n. 3 ; — *Catalogues
ou Éées* : 193, n. 3 ; 241 ; 424, n. 5 ;
495, n. 3 ; 602 ; — *Grandes Éées* : 448,
n. 2 ; — *Théogonie* : 25 et n. 4, 6, 12 ;
33, n. 2 ; 41, n. 8 ; 108 ; 113, n. 7 ; 501,
n. 3 ; — *Travaux et Jours* : 25, n. 12 ;
41, n. 8.
- HÉSIONE : 46 ; 256, n. 4 ; 272, n. 1.
- HÉSYCHIUS : 185, n. 1 ; 199 ; 463, n. 10.
- HIBER (Papyrus d'H.) : 220, n. 1.
- HIÉRA : 503, n. 4.
- HIÉRON, céramiste : 15, n. 2 ; 47 ; 158,
n. 2 ; 252 ; 544, n. 1, 4 ; 598 ; 599.
- HIÉRON DE SYRACUSE : 578.
- HILAROTRAGÉDIE : 48 ; 49, n. 7 ; 526.
- HIMATION : 543, n. 4 ; 544, n. 1 ; 547, n. 1 ;
582.
- HIMÉROS : 45.
- HIPPIAS : 526, n. 8.
- HIPPODAMIE : 5 ; 311 ; 314 ; 447 sq. ;
— v. SOPHOCLE, TERRES CUITES, VASES
PEINTS.
- HIPPOLYTE : 323 sq. ; — v. ANTIPHILE,
EURIPIDE, LYCOPHRON, POMPÉI, VASES
PEINTS.
- HIPPOMÉDON : 22.
- HIPPONAX : 5.
- HIPPOTÈS : 406 ; 414 ; 419, n. 3, 9 ; 421.
- HIPPOTHOÉ : 473, n. 2.
- HIPPOTHOÛN : 249.
- HOMÈRE : 3 et n. 5 ; 4 ; 11 ; 24, n. 4 ; 32,
n. 2 ; 64 ; 80 ; 116 ; 129, n. 1 ; 177 ; 291,
n. 4 ; 423, n. 5 ; 424, n. 3 sq. ; 425, n. 5 ;
494 ; 602 ; — *Iliade* : 3 ; 4, n. 4, 6 sq. ;
14, n. 8 ; 15 ; 22, n. 5 ; 64 ; 80 ; 114 ;
116 et n. 1 ; 118 ; 121, n. 1 ; 181 ; 187,
n. 9 ; 188 ; 193 ; 214, n. 1 ; 320 ; 341 ;
352, n. 2 ; 423 ; 424, n. 3, 5, 8 ; 447,
n. 1 ; 485, n. 6 ; 494 ; 495 ; 596 ; —
Odyssée : 23 ; 24 ; 121, n. 1 ; 167 ; 173 ;
177 ; 178 ; 187 ; 219 ; 223, n. 10 ; 233,
n. 5 ; 245, n. 4 ; 291 et n. 4 ; 323, n. 2 ;
440, n. 5 ; 485, n. 6.
- HOMOPHAGIES DIONYSIAQUES : 310, n. 3.
- HORACE : 38, n. 8 ; 292, n. 9 ; 297, n. 2 ;
298, n. 6 ; 418, n. 1 ; 503, n. 3.
- HYADES : 243, 244 ; 248 ; 395, n. 4.
- HYGIN : 46, n. 5 (Hésione) ; — 64, n. 3 ; 66,
n. 5, 6 ; 76 (Lycurgue) ; — 124, n. 1 ;
503, n. 3 ; 508 ; 605 (Télèphe) ; — 145,
n. 2 ; 379, n. 3 ; 380, n. 1 (Chrysès,
Iphigénie en Tauride) ; — 150, n. 2 ; 269,
n. 8 ; 270, n. 2 (Persée et Andromède) ;
— 162, n. 4 ; 164 ; 599 (Laocoön) ; —
200 n. 2 ; 201 sq. ; 201, n. 5 (Thyeste) ;
— 220, n. 4 ; 602 (Tyrô) ; — 233, n. 1, 6
(Canacé) ; — 245 (Alcmène) ; — 249
(Alopé) ; — 276 sq. (Antigone) ; —
292, n. 10 ; 293, n. 5 ; 301, n. 4 (An-
tiope) ; — 313, n. 8 ; 318, n. 5 (Chry-
sippus) ; — 321, n. 4 (Iliona) ; — 328,
n. 6 (Phèdre et Hippolyte) ; — 341,
n. 4 ; 343, n. 7 ; 348, n. 9 ; 349, n. 2 ;
363, n. 8 (Illypsipyle et Opheltès) ;
— 372, n. 6 (Iphigénie à Aulis) ; —
389, n. 7 ; 390, n. 8 ; 394, n. 7 (Ixion) ;
— 409 ; 418, n. 1 ; 419, n. 9 (Médée à
Corinthe) ; — 426, n. 2 ; 430, n. 5 (Mé-
léagre) ; — 437 et n. 6 ; 438 sq. ; 440,
n. 1, 2, 3 ; 441 (Edipe) ; — 442, n. 7
(Oïneus) ; — 448, n. 9 ; 449, n. 1 ; 462 ;
463, n. 8 ; 464 (Pélops et Hippodamie) ;
— 469 sq. ; 471, n. 3 ; 473, n. 2, 6 (Pé-
liades) ; — 487, n. 1 ; 488, n. 2 (Philoc-
tète) ; — 494, n. 2, 4 (Bellérophon) ; —
497, n. 5 (Sthénébée).
- HYLLOS : 143, n. 2 ; 175, n. 3 ; 176.
- HYPERMNESTRE : 224, n. 9 ; 289.
- HYPSIPYLE : 341 sq. ; — v. ESCHYLE,
EURIPIDE, RELIEFS, VASES PEINTS.
- HYRIE : 291.
- HYRIEUS : 291, n. 4, 5.
- HYSIES : 291, n. 5 ; 293, n. 5.
- IBYCOS : 320, n. 5.
- IDAS : 503, n. 4.
- Ἰέρπαι, v. ESCHYLE.
- Ἰετῆριος κλάδος (d'Ulysse) : 170, n. 4.
- ILIADÉ, v. HOMÈRE et LESHÈS.
- ILIADÉ TRAGIQUE (d'Eschyle) : 114 sq.
- ILION, v. TEMPLES ; — Siège d'I., v. THÉÔ-
ROS, ILIOUPERSIS, RELIEFS.
- ILIONA, v. PACUVIUS.
- ILIOUPERSIS, v. ARCTINOS et STÉSICHORE ;
— I. de Delphes et du Pœcile, v. POLY-
GNOTE.
- ILOS : 161, n. 5.
- IMMIGRATION ATTIQUE (en Italie Méridio-
nale) : 97, n. 1, 228, n. 1 ; 534 et n. 1 ;
604.
- IMMORTALITÉ (par le feu) : 467, n. 3 ; 590.
- INACHOS, v. SOPHOCLE.
- INÔ : 63, n. 4 ; — v. EURIPIDE.
- IÔ : 13, n. 6 ; 28, n. 8 ; 347 ; — v. NICIAS,
POMPÉI, VASES PEINTS.

- OBATÈS : 494, n. 2 ; 495, n. 3 ; 496 ; —
v. SOPHOCLE.
- IOLAOS : 525 ; 526.
- IOLCOS : 468 sq.
- ION : 367 sq. ; — v. EURIPIDE, SOPHOCLE,
RELIEFS, VASES PEINTS.
- ION DE CHIO : 523 ; 524, n. 3, 4 (Antigone
et Ismène) ; — *Alcmène* : 242, n. 2 ;
244, n. 1 ; 532 ; — *Phrouroi* : 156, n. 2.
- IONIENNES (Modes) : 543.
- IOPHON, *Bacchantes* ou *Penthée* : 308, n. 5 ;
— *Télèphe* : 503
- IPHICLÈS : 246, n. 9
- IPHIGÉNIE : 12 ; 213, n. 6 ; 369 sq. ; 379
sq. ; 419, n. 9 ; 513 ; 514, n. 4 ; 547 ; 603 ;
604 ; — v. ENNIUS, ESCHYLE, EURI-
PIDE, NÆVIUS, POLYIDOS, SOPHOCLE,
TIMANTHE, TIMOMACHOS, HERCULANUM,
POMPÉI, RELIEFS, VASES PEINTS.
- IPHIMACUS : 487, n. 1.
- IPHITOS : 145.
- IRIS : 135 ; 394 ; — v. ACHAIOS, VASES
PEINTS.
- ISMÈNE : 8 ; 210, n. 4 ; 275 ; 476, n. 4 ; —
v. ION DE CHIO.
- ISTHMIQUES, v. PINDARE.
- ISTROS : 503, n. 4 ; — 529, n. 5.
- ITALIE MÉRIDIONALE : 228, n. 1 ; 534-42 ;
578 ; 579.
- IXION : 389 sq. ; — v. CALLISTRATOS, ES-
CHYLE, EURIPIDE, TIMÉSITHÉOS, VASES
PEINTS.
- JASON : 5 ; 146 ; 189 ; 341 ; 343 ; 344, n. 7 ;
351, n. 6 ; 396, n. 3 ; 397, n. 2 ; 399 sq. ;
410, n. 12 ; 419, n. 9 ; 467 sq. ; 481, n. 1 ;
— v. VASES PEINTS.
- JOCASTE : 145 ; 436 sq. ; 440, n. 5 ; 483 ;
— v. SILANION.
- JOHANNÈS, *Commentaire à Hermogène* :
495, n. 5 ; 496, n. 8.
- JOUEUSES D'OSSELETS (Les), v. ALEXAN-
DROS D'ATHÈNES, HERCULANUM.
- JUGES INFERNAX (Costume des) : 561,
n. 9.
- JUNON, v. TEMPLES.
- Καθαρμοί, v. EPIMÉNIDE.
- Κίνδυνος : 169, n. 8.
- Κἄρες ἢ Εὐρώπη, v. ESCHYLE.
- KÉLÉOS D'ELEUSIS : 590.
- KÉPHALOS (et Eôs) : 338 ; 603 ; — v.
VASES PEINTS.
- KÉROSTASIE (dans l'*Iliade*) : 15.
- KERTCH (Style de) : 51, n. 8 ; 535, n. 9 ;
538.
- Κῆτος : 148 ; 165, n. 8 ; 264 ; 269, n. 6.
- Κῆτις : 264 ; 267, n. 12.
- Κληδοῦχος : 94, n. 6 ; 95 ; 96, n. 2 ; 208 ;
344 ; 383 sq.
- Κληῖροι (de Tirésias) : 483, n. 1.
- Κληρούμενοι, v. DIPHILOS.
- Κόλπωμα : 550 ; 551.
- Κωφὸν πρόσωπον : 268, n. 13 ; 277, n. 4 ;
345, n. 6 ; 351, n. 6 ; 358, n. 1 ; 432, n. 4.
- Κορινθιακά, v. EUMÉLOS.
- Κόθορνος : 552, n. 8.
- KRONOS : 154, n. 5.
- Κυκνόμορφοι (Phorkides) : 113.
- KYKNOS : 25 ; — v. STÉSICHORE, VASES
PEINTS.
- LABDACIDES : 588.
- LABYRINTHE : 324, n. 6 ; 325.
- LACONIENNES, v. SOPHOCLE.
- LACTANCE : 341, n. 4 ; 357, n. 2.
- LAIOS : 311 sq. ; 435, n. 1, 7 ; 440, n. 1 ;
588 ; — v. ESCHYLE, VASES PEINTS.
- LAMACHOS : 516, n. 8.
- LAOCOÏN : 30 ; 160 sq. ; 392, n. 2 ; 597 ;
599 ; — v. SOPHOCLE, VASES PEINTS.
- LAODAMAS : 523.
- LAODAMIE : 329 ; 330.
- LAOMÉDON : 46 ; 165, n. 8 ; 598.
- LAPITHES (et Centaures) : 6 ; 333 ; — v.
POLYGNOTE.
- LASIMOS (ou Dasimos), céramiste : 358 ;
536, n. 11.
- LEMNIENNES : 341, n. 3 ; 342, n. 3 ; 344,
n. 7 ; 493, n. 1 ; — v. ARISTOPHANE,
ESCHYLE et SOPHOCLE.
- LEMNOS : 341, n. 3 ; 342 ; 485 et n. 6 ;
491 ; 596 ; 604 (v. Errata).
- LESBOS : 233, n. 5 ; 447 et n. 2 ; 530 ; 531 ;
595.
- LESCHÈS, *Petite Iliade* : 23 ; 33, n. 1 ;
121, n. 1 ; 128 ; 147, n. 8 ; 156 ; 157 ;
187 et n. 9 ; 485, n. 6 ; 597 ; 598 ; 599.
- LÉTOÏDES (dans l'Olympe) : 189.
- LEUCIPPIDES (Enlèvement des), v. POLY-
GNOTE, RELIEFS, VASES PEINTS.
- LEUCÔN I^{er} (et Athènes) : 534, n. 3.
- LEUCOTHÉA : 169.
- LIBANIUS : 181, n. 4.
- LICYMNIOS, v. EURIPIDE.
- LIMIERS, v. SOPHOCLE.
- LINOS (et Héraclès) : 40 ; — v. ACHAIOS.
- LIVIE (Maison de) : 34, n. 5.
- LOCRIENNES (Vierges) : 523.
- LOGEION : 605.
- LOIS, v. PLATON.
- LONGIN : 64, n. 7 ; 302, n. 7 ; 320, n. 5.
- LOXIAS : 92 ; 95.
- LUCAIN, *Médée* : 397, n. 2.
- LUCANIE (Céramique de) : 536.
- LUCIEN : 73, n. 1 ; 143 ; 219 ; 258 et n. 5 ;
266, n. 5 ; 380, n. 1.
- LUCRÈCE : 373, n. 2.
- LUCURGUS, v. NÆVIUS.
- LUDOVISI (Trône), v. RELIEFS.
- LYCOMÈDE : 185 sq. ; 584 ; 606.
- LYCOPEUS : 442, n. 7.
- LYCOPHRON, *Alexandra* : 215 ; 467, n. 3 ;
530, n. 2 ; 531, n. 2 ; — *Andromède* :
271, n. 7 ; — *Chrysis* : 312, n. 1 ;
— *Hippolyte* : 329, n. 1 ; — *Penthée* :
308, n. 5.
- LYCOS : 293 sq. ; 313, n. 1 ; 602.
- LYCOURGOS SATYRICOS, v. ESCHYLE.
- LYCURGIE, v. ESCHYLE et POLYPHRAD-
MON.
- LYCURGUE : 35 ; 63 sq. ; 74, n. 2 ; — 291,
n. 4 ; — 341 sq. ; v. PEINTURES du
Temple de Dionysos, THÉÂTRE, VASES
PEINTS.

- LYKIOS, sculpteur (*Eôs et Thétis suppliant Zeus*) : 30.
 LYNCEUS : 224, n. 9 ; 289 ; — v. THÉODICTÈS.
 LYRE (Invention de la) : 296.
 LYRISME : 4 ; 11, n. 3 ; 26-28.
 LYSIGRATE (Monument de) : 28.
 LYSIMACHOS : 163, n. 5.
 LYSISTRATA, v. ARISTOPHANE.
 LYSSA : 70 sq. ; 75 ; 134 ; 135 et n. 5 ; 337 ; 415 ; 422 ; 525 ; 543.
 MACAREUS : 233 sq. ; — v. VASES PEINTS.
 MACARIA : 373, n. 3.
 MACHAIREUS : 254, n. 4.
 MAGIE : 326 ; 467 ; 469 sq. ; 517, n. 4 ; v. FEU.
 MAÏON (?) : 278 ; 280, n. 9 ; 286, n. 4.
 MALÉDICTION : 313 ; 314 ; 423 ; 424 et n. 5, 8 ; 425 ; 448, n. 10 ; 450 ; 465, n. 6 ; 588 ; 595.
 MAGNÈS, *Oiseaux* : 46, n. 9.
 MANCHES (dans le costume de théâtre) : 45 ; 544, n. 2 ; 545 ; 546 ; 548.
 Μάνης (au cottabe) : 443.
 MANIA : 525 ; 543 ; 563.
 MANILIUS : 271, n. 7.
 MANNEQUIN (au théâtre) : 81, n. 9 ; 153 ; 345, n. 4 ; 516, n. 9.
 MANTÔ (et Tirésias) : 30.
 MANTOUE (Muse de) : 554, n. 6.
 MARATHON : 51 ; — v. MICON.
 MARDONIUS : 526, n. 8.
 MARIAGE D'HÉLÈNE, v. SOPHOCLE.
 MARSEILLE (Stèles de) : 561, n. 1.
 MARSYAS, v. MYRON, VASES PEINTS.
 Μασχάλισμα ou Μασχάλισμός : 66, n. 6.
 Μασχάλιστήρ άνθρωπος : 549.
 MASQUES : 11 ; 13, n. 6 ; 28, n. 8 ; 42, n. 2 ; 102, n. 5 ; 132 ; 134 ; 135 ; 193, n. 9 ; 221 ; 544, n. 2 ; 553-54.
 MATERNUS, v. CURIATIUS.
 Μηχανή : 267, n. 12 ; 416, n. 7.
 MÉDÉE : 5 ; 147 ; 325 ; 396 sq. ; 467 sq. ; 589-91 ; — v. ANTIPHANE, ARISTOLAOS, BIOTOS, CANTHAROS, CARCINOS, CURIATIUS MATERNUS, DICAIOGÈNÈS, DIOGÈNÈS, DRACONTIUS, ENNIUS, EUBOULOS, EURIPIDE, EURIPIDE LE JEUNE, LUCAIN, MÉLANTHIOS, NÉOPHRON, OVIDE, POMPEIUS MACER, SÉNÈQUE, STRATTIS et TIMOMACHOS. — V. HERCULANUM, POMPÉI, RELIEFS, TERRES CUITES, VASES PEINTS.
 MEDMA (Relief de) : 226 ; 601.
 MÉDUSA : 473, n. 2.
 MÉDUSE : 107 sq. ; 271 ; 598 ; — v. VASES PEINTS.
 MÉGAPENTHÈS : 494, n. 2.
 MÉGARA : 524 ; 525 et n. 2 ; 526 ; 561, n. 8.
 MEIDIAS, céramiste : 51, n. 8 ; 535 ; 538 ; 544 ; 547, n. 3 ; 555.
 MÉLAMPOS : 189.
 MÉLANION : 426.
 MÉLANIPPE ENCHAÎNÉE, v. EURIPIDE.
 MÉLANIPPOS : 443, n. 3 ; — v. ACCIUS.
 MÉLANTHIOS, *Médée* : 397, n. 1.
 MÉLÉAGRE : 20, n. 3 ; 188 ; 423 sq. ; — v. ACCIUS, ANTIPHON, CLÉOMÈNE, EURIPIDE, SOPHOCLE, SOSIPHANE, VASES PEINTS.
 Μελεαγρίδες : 425, n. 9 ; 433, n. 5.
 MÉLÉTOS, *Œdipodie* : 289.
 MÉLOS (Reliefs de) : 14, n. 11 ; 26, n. 5 ; 87 n. 5 ; 93, n. 4 (*Electre et Oreste au tombeau d'Agamemnon*) ; — 14, n. 11 ; 180, n. 1, 2 ; 600 (*Entretien de Pénélope et d'Ulysse ; Ulysse et Euryclée*).
 MEMNON : 16 et n. 7 ; 30 ; 597 ; — v. ESCHYLE, SOPHOCLE, VASES PEINTS.
 MÉNANDRE, *Arbitrage (Epitrepontes)* : 202, n. 1 ; 219, n. 6 ; 221, n. 2 ; 229 et n. 7 ; 250.
 MÉNÉLAS : 23, n. 3 ; 181 ; 183 ; 184, n. 4 ; 514, n. 4 ; 517 ; 529 ; 530.
 MÉNOIKEUS : 435, n. 7 ; 483.
 MÉNOITÈS : 440, n. 3.
 MERCATOR, v. PLAUTE.
 MERMÉROS : 419, n. 9.
 MÉROPÉ : 143, n. 2 ; 559, n. 3 ; — 406 ; 414 ; — 437, n. 6 ; 438, n. 4.
 MESSAGEUR (dans la tragédie) : 85 ; 116 ; 128 ; 132 et n. 2 ; 138 ; 166 ; 177, n. 7 ; 223 ; 269, n. 6 ; 270, n. 9 ; 302 ; 314 ; 326, n. 8 ; 339 ; 348 ; 349, n. 1 ; 366, n. 2 ; 374 ; 376 et n. 6 ; 403 ; 410 ; 413 ; 428 ; 435 ; 473 ; 601.
 MÉTAMORPHOSE : 134 ; 147 ; 148, n. 6 ; 152 ; 154, n. 4 ; 163, 271 ; 273 ; 293, n. 4 ; 299 ; 425, n. 9 ; 433, n. 5 ; 467, n. 3 ; 473 ; 475, n. 2 ; 599.
 MÉTAMORPHOSES, v. OVIDE.
 MICON : 11, n. 3 ; 26, n. 6 ; 324, n. 8 (*Thésée à la mer*, au Théseion) ; — 12, n. 1, 2 ; 408, n. 2 ; 469, n. 10 (*Argonautes*, à l'Anakeion) ; — 468, n. 3 ; 473, n. 2 (*Péliades*, Id. ?) ; — 19, n. 9 ; 22, n. 1 (*Marathon*, au Pœcile) ; — 597 (*Amazonómachai*, au Pœcile).
 MILET (Industrie textile de) : 543, n. 4.
 MIME : 51, n. 6 ; 233, n. 1.
 MINOS (Anneau de) : 324.
 MINYADE : 24 ; 82, n. 1 ; 193, n. 5 ; 195, n. 4 ; 424, n. 5.
 MINYAS (Châtiment des filles de) : 102, n. 2.
 MIRACLE : 200 (de Zeus en faveur d'Atrée) ; 299 (de Zeus en faveur d'Antiope) ; 372 sq. ; 379 (d'Artémis en faveur d'Iphigénie).
 MIROIRS : 117, n. 4 ; — v. ETRUSQUE.
 MITYLÈNE, v. TEMPLES.
 Μηδάρδοχοι (Enfants de Médée) : 590.
 MNÉSILOCHOS : 65, n. 3 ; 265 ; 507 ; 515.
 MOIRES (et Althaia) : 425.
 MOISSONNEURS, v. EURIPIDE.
 MOLIERE, *Amphitryon* : 243, n. 4.
 MONNAIES : 228, n. 1 ; 305, n. 1.
 MONODIE : 194 ; 264 ; 267 ; 346, n. 7 ; 586.
 MOPSOS (et Calchas) : 184.
 MOSAÏQUES : 43, n. 4 ; 526, n. 8 ; 548 ; 549, n. 1, 3 ; 550, n. 4 ; 552, n. 1 ; 603.

- MOSCHION, *Téléphe* : 503.
 MOULES D'ARGILE (d'Ostie) : 370, n. 8 ;
 — M. de Medma : 226.
 MOSÉE DE CHORÈNE, *Progygnasmata* :
 470 sq.
 MURMIDONES, v. ACCIUS.
 MUSES : 25 ; 45 ; 67 ; 193 ; 194, n. 3 ;
 552, n. 8 ; 554, n. 6.
 MUSIQUE : 297, n. 3.
 MYCÈNES (Poignards de) : 4.
 MYCÉNIENNES ou ATRÉE, v. SOPHOCLE.
 MYRMIDONS, v. ESCHYLE.
 MYRON, *Marsyas* : 228.
 MYRTILOS : 448 sq. ; 595 ; 596 ; — v.
 VASES PEINTS.
 MYRTÔ (Mer de) : 595.
 MYSIE (Incursion des Achéens en) : 512.
 MYSIENS, v. ESCHYLE et SOPHOCLE.
 MYSTÈRES : 51, n. 2 (Cabirion) ; — 102,
 n. 2 ; 132, n. 1.
 MYTHOLOGIE ICONOLOGIQUE : 11, n. 2 ;
 132, n. 7.
 NÆVIUS : 579, n. 1 ; — *Æsiona* : 256,
 n. 4 ; — *Iphigénie* : 380, n. 1 ; — *Lu-*
curgus : 66, n. 3.
 NATA (de Dodone) : 531.
 NAUAGOS, v. EPICARME.
 NAUPLIOS (Les fils de) : 32, n. 5 ; —
 v. PINACOTHÈQUE.
 NAUSICAA : 438, n. 4 ; — v. POLYGNOTE,
 SOPHOCLE, VASES PEINTS.
 NÉANISCOI, v. ESCHYLE.
 NÉKYIA : 219 ; 323, n. 2 (N. d'Homère) ;
 — 476, n. 4 ; — v. NICIAS et POLY-
 GNOTE.
 NELEI CARMEN : 220, n. 5.
 NÉLEUS : 219 sq. ; 601.
 NÉMÉA : 342, n. 5 ; 361 sq. ; 365 ; —
 v. ENNIUS et ESCHYLE.
 NÉMÉE : 341, n. 4 ; 344.
 NÉMÉENNES, v. PINDARE.
 NÉMÉENS (Jeux) : 341 ; 351 ; 360 ; 363,
 n. 8.
 NÉOPHRON DE SICYONE, *Médée* : 397,
 n. 1 ; 419, n. 9 ; 592-94.
 NÉOPTOLÈME : 8 ; 18 ; 28 ; 31, n. 4 ; 49 ;
 185 sq. ; 253 sq. ; 319 sq. ; 392, n. 2 ;
 491 ; 502 ; 524, n. 3 ; 606 ; — v. SO-
 PHOCLE, POMPÉI, VASES PEINTS.
 NÉRÉIDES : 148 ; — v. ESCHYLE.
 NÉRON (jouant Canacé) : 235, n. 1.
 NESSOS : 17 ; 145.
 NESTOR : 118 ; 119 ; 530, n. 11 ; 598.
 NICANDRA (Ex-voto de) : 4.
 NICIAS, peintre ; *Persée et Andromède* :
 34 ; 258, n. 5 ; — *Calypsô* : 24 ; — *Id* :
 34 ; — *Nékyia* : 24, n. 9.
 NICOBULE : 258.
 NICOMACHOS, peintre, *Scylla* : 24, n. 8.
 NOBÉ : 8 ; 30 ; 80 sq. ; 84, n. 3 ; — v.
 ESCHYLE, SOPHOCLE, POMPÉI, VASES
 PEINTS.
 NIOBIDES : 30 ; 36 ; — *Niobide des Jar-*
dins de Salluste : 19 ; 30, n. 5.
 NIPTRA : 173 sq. ; — v. PACUVIUS, SOPHOCLE.
 NONNOS, *Dionysiaca* : 72, n. 1 ; 77, n. 6 ;
 78, n. 5 ; 79, n. 1 ; 109, n. 4.
 NOSTOI : 320, n. 5 ; 467 et n. 3 ; — v.
 STÉSICHOIRE.
 NOVIOS PLAUTIOS, graveur : 40, n. 8.
 NUÉES (sur un vase peint) : 393 ; — v.
 ARISTOPHANE.
 NUMITORIUS HILARIUS (Relief de) : 230,
 n. 1 ; 550, n. 1 ; 551, n. 6.
 Νῦξ μακρά, v. PLATON.
 NYCTEUS : 291, n. 4, 5 ; 293.
 NYMPHES : 108 ; 132 sq. ; — v. RELIEFS,
 VASES PEINTS.
 Ὀδυσσεὺς ἀκαιοθλήξ ou τραυματίας, v.
 SOPHOCLE.
 Ὀδυσσεὺς μαινώμενος, Id.
 ŒDIPE : 28 ; 484 ; 583 ; 588 ; — v. EURI-
 PIDE, SOPHOCLE, VASES PEINTS.
 ŒDIPODIE : 588 ; — v. ESCHYLE et MÉLÉ-
 TOS.
 ŒDIPUS, v. SÉNÈQUE.
 OIAIX : 32, n. 5.
 OINEUS : 427 ; 428, n. 5 ; 430, n. 5 ; 432,
 n. 4 ; 442 sq. ; — v. CHÉRÉMON, EURI-
 PIDE, PHILOCLÈS, VASES PEINTS.
 OINOÉ (livrée aux Thébains) : 302, n. 5.
 OINOMAS : 447 sq. ; 450, n. 6 ; 604 ; —
 v. ACCIUS, EURIPIDE, SOPHOCLE, VASES
 PEINTS.
 OISEAUX, v. ARISTOPHANE et MAGNÈS.
 OISTROS : 134 ; 337 ; 407 ; 415 ; 422 ;
 432, n. 3 ; 543 ; 568, n. 4.
 OKÉANOS : 595, 596.
 Ὀκρίθας : 552, n. 8.
 OLYMPIE : Sculptures d'O. : 5 ; 6 et n. 4 ;
 7 ; 26 ; 180, n. 2 ; 333, n. 4 ; 450 ; 604 ;
 — Courses d'O. : 448 ; — Zeus d'O. : 26,
 n. 1 ; 544, n. 1 ; — v. PANAINOS.
 OLYMPIQUES, v. PINDARE.
 OMPHALE : 145.
 OMPHALOS (de Delphes) : 94 et n. 6, 7 ;
 96 ; 98 sq. ; 253, n. 9 ; 254 ; 572, n. 10.
 ONAGOS, v. DÉMOPHILOS.
 ONASIAS, peintre, *Les Sept contre Thèbes*,
 à Platées : 24.
 ONÉSIMOS, céramiste : 217, n. 6.
 OPHELTÈS, v. ARCHÉMOROS.
 Ὀπλων κρήσεις, v. ESCHYLE.
 OPPHEN : 175, n. 1.
 ORACLES : 162, n. 4 ; 164 ; 175 et n. 1 ;
 176 ; 184 ; 201 ; 206 ; 264 ; 313, n. 6 ;
 324, n. 5 ; 349, n. 2 ; 440, n. 1 ; 449 ;
 463 ; 503, n. 4 ; 513 ; 514, n. 4 ; 517.
 ORCHESTRA (Jeu des acteurs dans l'O.) :
 560, n. 6 ; 564 ; 565.
 ORESTE : 86, n. 1 ; 87 sq. ; 97 sq. ; 97,
 n. 6 ; 101, n. 1 ; 121 sq. ; 127 ; 143,
 n. 2 ; 253 sq. ; 369 ; 370 ; 379, n. 3 ;
 380 sq. ; 392, n. 2 ; 502 ; 503, n. 4 ;
 504 sq. ; 562 ; 572 ; 597 ; 604 ; — v.
 EURIPIDE, STÉPHANOS, THÉON, THÉO-
 ROS, TIMÉSITHÉOS, TIMOMACHOS, HER-
 CULANUM, PINACOTHÈQUE, POMPÉI,
 VASES PEINTS.
 ORESTIE, v. ESCHYLE et STÉSICHOIRE.
 ORION : 199 ; 206, n. 5.

- ORITHYE, v. ESCHYLE, VASES PEINTS.
 ORPHÉE : 67 ; 68 et n. 1, 4 ; 69 ; 105, n. 1 ; 193 ; 310, n. 4 ; 351, n. 6 ; 352, n. 1 ; 561, n. 9 ; v. RELIEFS, VASES PEINTS.
 ORPHISME (et Euripide) : 328.
 OSIRIS : 597.
 OSTIE : 37, n. 4 (Peinture murale d'O.) ; — 370, n. 8 (Moules d'O.).
 Ὀστολόγοι, v. ESCHYLE.
 OSTRACISME (de Thémistocle) : 124.
 OVIDE : 340 ; 470, n. 3 ; — *Art d'aimer* : 266, n. 8 (Andromède) ; — *Fastes* : 339, n. 6 (Hippolyte) ; — *Héroïdes* : 233, n. 5 ; 234, n. 9 ; 235, n. 1, sq. ; 238, n. 6 ; 239, n. 11 (Canacé) ; 328 ; 332 (Phèdre) ; 397, n. 2, 4 (Médée) ; 442, n. 2 (Oïneus) ; — *Médée* : 397, n. 2 ; — *Métamorphoses* : 109, n. 4 (Persée et les Grées) ; 152 ; 269, n. 8 ; 271, n. 5, 7 (Andromède) ; 181, n. 5, 6 (Revendication d'Hélène) ; 339 (Hippolyte) ; 397, n. 2 ; 467, n. 1, 4 (Aïsôn ; Nourrices de Dionysos) ; 424, n. 7 ; 426, n. 2, 3 ; 427, n. 10 ; 430, n. 6, 9 ; 431, n. 2 ; 432, n. 4 ; 433, n. 5, 6 (Mélèagre) ; 469 ; 470, n. 4, 5 ; 471 ; 472, n. 6 ; 473, n. 3, 7 ; 475 (Péliades) ; — *Tristes* : 233, 1 (Canacé).
 OXYRHYNCHOS (Papyrus d'O.) : 109 ; 246, n. 2 ; 344.
 PACUVIUS : 579, n. 1 ; — *Antiope* : 292, n. 7, 8, 10 ; 293, n. 1 ; 294, n. 4 ; 296, n. 1, 5 ; 298, n. 6 ; 299, n. 7 ; 300, n. 2 ; 301, n. 5, 6 ; — *Chrysès* : 145 ; 313, n. 7 ; — *Chrysis* : 312, n. 1 ; 313, n. 7 ; — *Dulorestes* : 32, n. 5 ; 380, n. 1 ; — *Iliona* : 321, n. 4, 5 ; — *Niptra* : 175 et n. 8 ; 176, n. 5, 9 ; 177 et n. 5, 10 ; 178 ; — *Pentheus* : 308, n. 5 ; — *Périboia* : 443 ; 444 et n. 6, 7 ; 446.
 PÆSTUM (Fabrique de) : 536 ; 537 ; 605.
 PAIONIOS DE MENDÉ : 6, n. 4.
 PAIX, v. ARISTOPHANE.
 PALAMÈDE : 486 ; — v. ESCHYLE.
 PALINODIE, v. STÉSICHORE.
 PALLADIUM : 47 ; 156 sq. ; 158, n. 2 ; 388, n. 1 ; 599 ; — v. PINACOTHÈQUE, VASES PEINTS.
 PAMPHAIOS, céramiste : 25 ; 102, n. 5.
 PAMPHILOS D'AMPHIPOLIS, peintre ; *Alcmène et les Héraclides* : 33, n. 3 ; *Ulysse sur son radeau* : 24.
 PAN : 148, n. 4 ; 337 ; 531, n. 7.
 PANAINOS, peintre, *Héraclès et Prométhée*, à Olympie : 33.
 PANATHÉNÉES ; Frise des P. : 7 ; 20, n. 8 ; 93 ; 149, n. 2 ; 538, n. 6 ; — Péplos des P. : 20.
 PANDORA : 25, n. 12 ; 41, n. 8 ; 46, n. 9 ; 548, n. 6 ; v. PHIDIAS, SOPHOCLE ; VASES PEINTS.
 PANYASIS, *Héraclès* : 325, n. 4.
 PAPYRUS : 419 ; — v. GUROB, HIBEH, OXYRHYNCHOS.
 Παραχορήγημα : 64, n. 6 ; 301, n. 1.
 PARASKÉNIES : 560, n. 6 ; 563 ; 565, n. 1.
 Παρδαλή ύφασμένη : 583.
 PARIS : 23, n. 3 ; 181 ; 487 ; 492, n. 2 ; 544, n. 5 ; — v. VASES PEINTS.
 PARMÉNISCOS : 589.
 PARODIE ; Parodie mythologique : 47 sq. ; 492 ; — Parodie de la tragédie ou allusions parodiques : 49 et n. 4 ; — 65, n. 3 ; — 81, n. 1, 3 ; 82, n. 1 ; — 122 ; 123 ; 505 et n. 2 ; 506 ; 507 ; 508 ; 510, n. 1 ; 513, n. 4, 6 ; 514, n. 1, 5 ; 515 ; 516, n. 8 ; — 129, n. 3 ; — 214, n. 2 ; — 224 et n. 8 ; — 233, n. 1 ; — 246, n. 2 ; — 258 ; 265 ; 267, n. 4, 6, 12 ; — 304, n. 1 ; — 397, n. 1 ; 419, n. 5 ; — 426, n. 3 ; — 442 ; — 467, n. 3 ; — 492 ; — 494, n. 2 ; 497, n. 2, 5.
 PARODOI : 277, n. 4 ; 555.
 PARODOS : 81, n. 3 ; 267 ; 295 ; 425, n. 7 ; 513, n. 3 ; 514.
 PARRHASIOS : 10 ; 19, n. 8 ; 489, n. 2 ; — *Achille guérissant Télèphe* : 33 ; 503, n. 4 ; 598 ; — *Dispute pour les armes* : 33, n. 7 ; — *Philoctète* : 33 ; 488, n. 7 ; 489 et n. 6 ; — *Prométhée* : 33 ; — *Ulysse simulant la folie* : 33 ; — Ecole de P. : 35.
 PARTHÉNON : 6, n. 2, 4 ; 7 ; 9 ; 13, n. 1 ; 18, n. 4 ; 20, n. 8 ; 22, n. 1, 2 ; 26 ; 93 ; 97, n. 1 ; 149, n. 2 ; 333, n. 4 ; 538, n. 6.
 PARTHÉNOPAÏOS : 426, n. 1 ; 503, n. 4 ; — v. ASTYDAMAS.
 Παρυφαί : 545, n. 9.
 PATROCLE : 114 ; 517, n. 2 ; — v. VASES PEINTS.
 PAUSANIAS : 6, n. 4 ; 12, n. 4 ; 24, n. 3 ; 32, n. 3 ; 172, n. 5 ; — 327, n. 6 (Phèdre, Hippolyte) ; — 442, n. 7 (Oïneus) ; — 449, n. 1, 8 ; 450, n. 1 ; 462, n. 3 ; 465, n. 8 ; 595 (Pélops et Hippodamie) ; — 469 sq. ; 472, n. 6 ; 475, n. 2 (Péliades) ; 590 (Médée à Corinthe) ; 597.
 PAUSIAS, peintre : 19, n. 8.
 PÉANS, v. PINDARE.
 PÉDAGOGUE : 80, n. 3 ; 89 ; 92 ; 214 ; 314 ; 317 ; 331 ; 335 ; 338 ; 362 ; 400 sq. ; 406 ; 410 ; 600.
 PÉGASE : 25 ; 497 et n. 5 ; 498 sq. ; 501 ; 502.
 PEINTRE de l'Amphore de Copenhague : 477, n. 2 ; — P. de la Villa Giulia : 480, n. 1.
 PEINTURE : 11 ; 12 ; 19 ; 20 ; 28 ; 52 ; 86, n. 1 ; 561, n. 10 ; 571 ; 574 ; — v. AGATHARQUE DE SAMOS, ANDROKYDÈS DE CYZIQUE, ANTIPHILE L'ÉGYPTIEN, APOLLODORE, ARISTEIDÈS, ARISTOLAOS, ARISTOPHON DE THASOS, ATHÉNIEN DE MARONÉE, CIMON DE CLÉONÉES, DIONYSIOS, EUANTHÈS, MICON, NICIAS, NICOMACHOS, ONASIAS, PAMPHILOS D'AMPHIPOLIS, PANAINOS, PARRHASIOS, PAUSIAS, PHILOXÈNE D'ÉRÉTRIE, POLYCLÈTE DE THASOS, POLYGNOTE, THÉON DE SAMOS, THÉODROS, TIMANTHE, TIMOMACHOS et ZEUXIS ; — v. CÉRAMIQUE, HERCULANUM, MONUMENTS VOTIFS,

- OSTIE, PEINTURES du temple de Dionysos, PHYLACOPI, PINACOTHÈQUE, POMPÉI, STABIES, TIRYNTHÉ, TOR MARANCIO.
- PEINTURES du temple de Dionysos Eleuthèreus : 598 ; — 35 ; 74, n. 2 (*Châtiment de Lycurque*) ; — 35 ; 104, n. 1 ; 310, n. 5 (*Châtiment de Penthée*) ; — 35, n. 5 (*Thésée, Ariane et Dionysos*).
- PEIRITHOOS : 329 ; 330 ; 332 et n. 7 ; 333 ; — v. CRITIAS, EURIPIDE et RELIEFS.
- PEISTHÉTAIRE : 40, n. 3 ; 82, n. 1.
- PEITHO : 209 ; 259 ; 338 ; 430 ; 453 ; 454 ; 491, n. 6.
- PÉLAGON : 454, n. 3.
- PÉLARGOS : 454.
- PÉLÉE : 432.
- PÉLIADÉS : 467 sq. ; 473, n. 2 ; — v. EURIPIDE, MICON, POMPÉI, RELIEFS, VASES PEINTS.
- PÉLIAS : 219 sq. ; 467, n. 3 ; 468 sq. ; — Jeux funèbres de Pélidas (?) à l'Anakeion : 468, n. 3.
- PÉLOPIA : 201 sq. ; — 473, n. 2.
- PÉLOPIDES : 199 sq. ; — v. ACCIUS et DOSITHÉOS.
- PÉLOPS : 5 ; 311 sq. ; 447 sq. ; 588 ; 595 ; 596 ; 604 ; — v. TERRES CUITES, VASES PEINTS.
- PÉLUSE, v. TEMPLES.
- PÉNÉLOPE : 14, n. 9 ; 93 ; 143, n. 2 ; 173 sq. ; 330, n. 1 ; 597 ; 600 ; — v. ESCHYLE, MÉLOS, RELIEFS, TERRES CUITES, VASES PEINTS.
- PENTHÉE : 35 ; 104, n. 1 ; 308 sq. ; — v. CHAÉRÉMON, ESCHYLE, LYCOPHRON, PACUVIUS et THESPIA ; — v. PEINTURES du temple de Dionysos, POMPÉI, RELIEFS, VASES PEINTS.
- PENTHÉSILÉE : 215 ; 530 ; 531 ; — v. VASES PEINTS.
- PÉPHRÉDÔ : 108 et n. 9 ; 111, n. 2.
- PERGAME ; Athéna de P. : 9 ; — Petite frise de P. : 30 ; 503, n. 4 ; 516, n. 9.
- PÉRIBOIA : 432, n. 4 ; 442, n. 3 ; 444 sq. ; — 437 sq. ; — v. PACUVIUS.
- PÉRIPHAS : 454.
- PERRHAIBIDES, v. ESCHYLE.
- PERSE : 292, n. 8.
- PERSÉE : 19 ; 25 ; 41 ; 107 sq. ; 148 sq. ; 256 sq. ; 598 ; — v. EUANTHÈS, NICIAS, RELIEFS, VASES PEINTS.
- PERSÉPHONE : 560 ; 561, n. 7, 9 ; — v. RELIEFS.
- PERSÈS : 13, n. 1 ; — v. ESCHYLE, PHRYNICHOS et VASES PEINTS.
- PERSÔ : 111.
- PERSONNAGES ; P. silencieux et voilés : 14 ; 15 ; 29 ; 52 sq. ; 54, n. 6 ; 81 et n. 3 ; 115 et n. 5 ; 603 ; — P. représentés par un mannequin, v. MANNEQUIN ; — P. figurés en buste, v. BUSTES ; P. travestis, v. ANIMAUX.
- PERSONNIFICATIONS : 45 ; 134 ; 335 ; 337 ; 393 ; 404 ; 415, n. 5 ; 416 ; 418 ; 432 ; 450 ; 482 ; 484 ; 525 ; 527 ; 531 ; 543 ; 552, n. 8 ; 563.
- PERSPECTIVE (sur vases peints) : 540 ; 542 ; 556 ; 558, n. 3.
- PESÉE : 15 ; 55 ; 117 ; 119, n. 8 ; — Motif de la P. : 16, n. 3 ; 597.
- PHAÉTHON, v. EURIPIDE.
- PHALÈRE, v. RELIEFS.
- PHARMAKOS (et Achille) : 529, n. 5.
- PHÉACIENS, v. SOPHOCLE.
- PHÈDRE : 20, n. 3 ; 29 ; 36 ; 323 sq. ; — v. SÉNÈQUE, SOPHOCLE, HERCULANUM, POMPÉI, VASES PEINTS.
- PHÉNICIENNES, v. EURIPIDE et PHRYNICHOS.
- PHÉRÉCRATE : 530, n. 2 ; — *Chirôn* : 49, n. 5.
- PHÉRÉCYDE : 63 et n. 8 ; — 108 ; 109 ; — 245, n. 1, 4 ; — 312, n. 1 ; — 389, n. 2 ; — 426, n. 3 ; — 447, n. 2 ; 448 et n. 9 ; 449, n. 13 ; 461, n. 5 ; 463, n. 6 ; 465 ; 466 ; 595 ; — 467.
- PHÉRÈS : 151 ; 219 ; — 419, n. 9.
- PHIDIAS : 6, n. 4 ; 9 ; 22 ; 538, n. 6 ; — *Naissance d'Aphrodite* et *Naissance de Pandora* : 26 ; — *Athéna Parthénos* : 6, n. 4 ; 18 ; 22 ; — *Zeus d'Olympie* : 26, n. 1 ; 544, n. 1.
- PHIDIESQUE (Style) : 6, n. 4 ; 8 ; 10, n. 2 ; 51, n. 8.
- PHIGALIE (Sculptures de) : 333, n. 4 ; 538, n. 8 ; 574.
- PHILÉMON : 246, n. 2 ; 578 ; — *Ἐμπορος* : 49, n. 9.
- Φιλευριπιδης, v. AXIONIKOS.
- PHILIPPE, ALEXANDRE ET ATHÉNA, v. ANTIPHILE.
- PHILOCLÈS, *Oineus* : 442, n. 1 ; — *Philoctète* : 492, n. 2.
- PHILOCTÈTE : 485 sq. ; 604 ; — v. ACCIUS, ACHAIOS, ANTIPHANE, ANTIPHON, ARISTOPHON, EPICARME, ESCHYLE, EURIPIDE, PARRHASIOS, PHILOCLÈS, PYTHAGORAS DE RHÉGIUM, SOPHOCLE, STRATTIS et THEODECTÈS. — V. PINACOTHÈQUE et VASES PEINTS.
- Φιλοσοφοῦμεν ἀνευ μαλακίας : 297.
- PHILOSTRATE (l'Ancien et le Jeune) : 185 ; 186 ; 187, n. 5, 8 ; 258, n. 5 ; 310, n. 5 ; 340, n. 1 ; 503, n. 4 ; 584.
- PHILOXÈNE d'ÉRÉTRIE, peintre : 526, n. 8.
- PHINEUS (et les Harpyes) : 12 ; — v. ESCHYLE et VASES PEINTS ; — Ph. fiancé d'Andromède : 150 sq. ; 263, n. 6 ; 268, n. 11 ; 269 sq.
- PHLÉGYAS (Meurtre de) : 291, n. 5.
- PHLYAQUES : 47 et n. 6 ; 48 ; 49 ; 158, n. 2 ; 553 ; 554 ; 564, n. 6 ; 565 ; 598.
- PHOBOS : 134.
- Φοινικίς : 550, n. 1.
- PHOINIX : 186 ; 187 et n. 10 ; 529 ; 530, n. 10 ; — v. EURIPIDE.
- PHOKOS (et Antiope) : 307, n. 4.
- Φόρος ακούσιος (de Médée) : 396 ; 589-90.
- PHORKIDES, v. ESCHYLE et VASES PEINTS.
- PHROUROI, v. ION.

- PHRYGIENS, v. ESCHYLE et SOPHOCLE.
- PHRYNICHOS : 57, n. 1 ; 81, n. 1 ; 215 ; —
Actéon : 133, n. 1 ; — *Alceste* : 241 ;
 597 ; — *Andromède* (?) : 154, n. 6 ; —
Perses : 526, n. 8 ; — *Phéniciennes* : 187,
 n. 1 ; 526, n. 8 ; — *Pleurônïai* : 424,
 n. 5 ; 425 ; 604.
- PHTHIA : 599.
- PHTHONOS : 432.
- PHYLACOPI (Fresque de) : 4.
- PINACOTHÈQUE (Tableaux de la) ; *Achille*
à Scyros et *Nausicaa*, v. POLYGNOTE ;
 — *Enlèvement du Palladium* : 32 et n. 3 ;
 — *Oreste tuant Egisthe*, et *Pylade les fils*
de Nauplios : 32 et n. 3, 5 ; — *Rapt de*
l'arc de Philoctète : 32 et n. 3 ; 485, n. 6 ;
 488, n. 7 ; — *Sacrifice de Polyxène* : 12,
 n. 4 ; 32 et n. 2.
- PINDARE : 5, 6 ; 11, n. 3 ; — *Isthmiques* :
 129, n. 1 ; 245, n. 4 ; 494, n. 2 ; — *Né-*
méennes : 55, n. 6 ; 245, n. 4 ; 253, n. 5 ;
 — *Olympiques* : 5, n. 6, 9 ; 6, n. 1 ; 205,
 n. 3 ; 447, n. 2 ; 448 ; 449, n. 8 ; 494,
 n. 2 ; 495, n. 1 ; 501 ; — *Péans* : 187 ;
 253, n. 5 ; — *Pythiques* : 5, n. 6, 11 sq. ;
 11, n. 3 ; 221, n. 5 ; 245, n. 4 ; 246, n. 9 ;
 341, n. 3 ; 389 ; 390 et n. 5 ; 467, n. 6 ;
 485, n. 6.
- PIRÉE, v. RELIEFS.
- PISIDICÉ : 473, n. 2.
- PISTOXÉNOS, céramiste : 40.
- PLATÉES, v. ONASIAS, POLYGNOTE et
 TEMPLES.
- PLATON, *Banquet* : 129, n. 1 ; — *Gorgias* :
 292 ; 297 ; — *Lois* : 193, n. 2 ; 236 ;
 237, n. 3 ; 578, n. 10 ; — *Politique* : 200,
 n. 3.
- PLATON (poète comique) : *Cercopes* : 49,
 n. 3 ; — Νῦξ μακρά : 244, n. 1.
- PLAUTE, *Amphitryon* : 48, n. 3 ; 244, n. 1 ;
 — *Asinaria*, *Casina* et *Mercator* : 49,
 n. 9 ; — *Cistellaria* : 129, n. 3 ; — *Ru-*
dens : 245.
- PLEURÔNIAI, v. PHRYNICHOS.
- PLINE : 10, n. 6 ; 13, n. 5 ; 34, n. 1, 3 ;
 120, n. 3 ; 180, n. 1 ; 239 ; 339 ; 425,
 n. 9.
- PLISTHÈNES : 203, n. 4 ; — v. EURIPIDE.
- POUTOS, v. ARISTOPHANE.
- PLUTARQUE : 15, n. 6 ; 123, n. 4, 5 ; 183,
 n. 8 ; 184, n. 4 ; 193, n. 2 ; 219, n. 6 ;
 314, n. 1 ; 323, n. 2 ; 326, n. 2 ; 391 et
 n. 2 ; 577 ; 578, n. 2 ; — Ps. -Plutarque :
 233, n. 1, 2, 5 ; 235, n. 6 ; 238, n. 3 ; 311 ;
 318, n. 5.
- PŒAS : 488.
- PŒCILE (Peintures du), v. MICON et POLY-
 GNOTE.
- POÉSIE et art : 3-37 ; 476, n. 4.
- POÈTE TRAGIQUE (Maison du) : 34, n. 1 ;
 373, n. 2 ; 378, n. 1 ; 603.
- POÉTIQUE, v. ARISTOTE.
- Ποικιλία (des vêtements) : 543 sq.
- Ποικίλον : 545, n. 7 ; 546 ; 547, n. 1 ;
 550 ; 551 et n. 10.
- POINÉ : 531.
- POLITIQUE (Les tragiques et la) : 124 et
 n. 6, 8.
- POLLIANOS : 32, n. 2.
- POLLUX : 134 ; 221, n. 6 ; 546 ; 547 ;
 549 sq. ; 555, n. 2 ; 557.
- POLYBOS : 414 ; 436 sq.
- POLYCLÈTE : 19, n. 3 ; 32, n. 2 ; 228.
- POLYCLÈTE DE THASOS, peintre : 32, n. 2.
- POLYDECTÈS : 263, n. 6 ; 524 ; — v. ES-
 CHYLE.
- POLYDORE : 321 ; 415 ; 603 (lire *Polydore*
 au lieu de *Polymestor*).
- POLYDÔROS, sculpteur (*Laocoön*) : 599.
- POLYGNOTE : 6 ; 10, n. 2 ; 11 ; 24 ; 172 ;
 179, n. 6 ; 195, n. 4 ; 538, n. 6 ; 555 ;
 556, n. 2 ; 570 ; 571 ; 599 ; — *Iliou-*
persis de Delphes : 14 ; 20 ; 24 ; 32, n. 2 ;
 169, n. 2 ; 570, n. 7 ; 572 ; — *Ilioupersis*
du Pœcile : 12, n. 1 ; 197, n. 3 ; — *Né-*
kyia de Delphes : 12, n. 1 ; 20, n. 3 ; 24 ;
 93 ; 136, n. 1 ; 195 ; 323, n. 2 ; 333, n. 2 ;
 600 ; — *Achille à Scyros*, de la *Pinaco-*
thèque : 12, n. 4 ; 20 ; 31 ; 32, n. 2 ; 187,
 n. 9 ; 584 ; 606 ; — *Nausicaa*, de la *Pi-*
nacothèque : 12, n. 4 ; 24, n. 4 ; 31 ; 32,
 n. 2 ; 171 et n. 3 ; 572 ; — *Capaneus* (?) :
 13, n. 5 ; — *Enlèvement des Leucippides*,
à l'Anakeion : 570, n. 7 ; — *Lapithes et*
Centaures, au *Théseion* : 333, n. 4 ; —
Massacre des Prétendants, à *Platées* :
 24 ; 169, n. 11 ; 179, n. 6 ; 570, n. 7 ; —
Sophocle, au *Pœcile* : 31 ; 195 ; 197 ;
 — *Ecole de Polygnote* : 426, n. 3 ; 428,
 n. 7.
- POLYGNOTÉEN (Vases de style) : 26 ; 51,
 n. 8 ; 149, n. 2 ; 540 ; 555, n. 7.
- POLYIDOS : 521, n. 6 ; — *Iphigénie* : 379 ;
 384, n. 2 ; 387.
- POLYMESTOR : 193, n. 9 ; 319 sq. ; — v.
 VASES PEINTS.
- POLYNICE : 142, n. 3 ; 348 ; 483.
- POLYPHRADMON, *Lycurgie* : 63 et n. 11 ;
 64, n. 3.
- POLYXÈNE : 19 ; 32, n. 2, 5 ; 214 ; 218 ;
 319 sq. ; 373, n. 3 ; 600 ; — v. PINACO-
 THÈQUE, SOPHOCLE, VASES PEINTS.
- Πομπή (dionysiaque) : 38.
- POMPÉE (Peintures de) : 31, n. 4 ; 584
 (*Achille à Scyros*) ; — 34, n. 1 ; 373,
 n. 2 ; 378, n. 1 ; 603 ; 604 (*Sacrifice*
d'Iphigénie) ; — 34, n. 4 ; 265, n. 8 ;
 269, n. 6 ; 271, n. 7 ; 555, n. 1 ; 573
 (*Andromède*) ; — 34, n. 5 (I6) ; — 35,
 n. 3 ; 380, n. 3 ; 382, n. 8 (*Oreste et*
Iphigénie en Tauride) ; — 35, n. 4 ;
 310, n. 5 (*Châtiment de Penthée*) ; —
 35, n. 5 (*Ariane abandonnée par Thésée*) ;
 — 36 (*Augé*) ; — 36 (*Niobé*) ; — 36 ;
 397, n. 4 ; 398, n. 1 (*Médée et ses en-*
fants) ; — 36, n. 2 ; 549, n. 1 ; 552
 (*Priam et Achille*, *Priam et Hécube*) ;
 — 87, n. 4 ; 326, n. 5 (*Oreste et Clytem-*
nestre) ; — 239, n. 11 (*Canacé*) ; — 304,
 n. 4 ; 305, n. 10 ; 573 (*Supplice de*
Dircé) ; — 328, n. 3 ; 329, n. 1 (*Hippo-*
lyte et Artémis) ; — 329, n. 1 (*Phèdre*

- et Hippolyte) ; — 471, n. 4 ; 478, n. 3 ; 481, n. 1 (Péïades) ; — 495, n. 2 ; 498, n. 1 (Bellérophon) ; — 532, n. 9 (Rangon d'Hector) ; — 573 (Meurtre de Néoptolème) ; — 599 (Cassandre) ; — Peintures de Pompéi et tragédie : 37, n. 4 ; 574.
- POMPEIUS MACER, Μῦσαι : 397, n. 2.
- PORCARECCIA (Mosaïque de) : 548 ; 549 n. 1, 3 ; 550, n. 4 ; 552, n. 1.
- Πόρχης : 163.
- POSEIDON : 13, n. 4 ; 46 ; 148 ; 165, n. 8 ; 205, n. 3 ; 219 ; 220, n. 1 ; 223 ; 224, n. 9 ; 249 ; 324 ; 325 ; 337 ; 448 ; 595 ; 601 ; 602 ; v. TEMPLES, VASES PEINTS.
- POTHOS : 450.
- PRATINAS : 57, n. 1.
- PRAXILLA : 312, n. 3.
- Πράξις πεπλεγμένη : 358, n. 1.
- PRÉTENDANTS ; P. d'Hippodamie : 447 sq. ; 449, n. 8 ; 454 ; 461, n. 8 ; 462 ; — P. de Pénélope : 177 ; 599 ; — v. RELIEFS, POLYGNOTE, VASES PEINTS.
- PRIAM : 49 ; 116 ; 117 ; 524, n. 3 ; — v. POMPÉI, VASES PEINTS.
- PRIAS : 454, n. 3.
- Προβάσκάνια : 229, n. 5.
- PROGYMNASMATA, v. MOSÉE DE CHORÈNE.
- PROITOS : 494 sq.
- PROLOGUE : 115, n. 5 ; 132, n. 2 ; 153 ; 157, n. 3 ; 167, n. 9 ; 175, n. 3 ; 179 ; 214, n. 9 ; 221, n. 1 ; 243, n. 4 ; 264 ; 267, n. 7 ; 294 ; 295, n. 1 ; 327, n. 2 ; 344 ; 345, n. 6 ; 346, n. 7 ; 376, n. 6 ; 391, n. 3 ; 426 ; 434 ; 443 ; 472 ; 485 ; 496 ; 506 ; 512 ; 513, n. 2 ; 518, n. 1 ; 588 ; 601 ; 603 (lire *Polydore* au lieu de *Polymestor*) ; 203.
- PROMÉTHÉE : 18, n. 4 ; 25 ; 41, n. 8 ; — v. ESCHYLE, EUANTHÈS, PANAINOS, PARRHASIOS, VASES PEINTS.
- PRONOMOS, flûtiste : 43 ; — v. VASES PEINTS.
- PROPAGANDE (anti-achéenne des Doriens) : 199, n. 1 ; 447, n. 3 ; 448, n. 8.
- PROPERCE : 292, n. 9 ; 298, n. 6 ; 299 ; 300, n. 2, 3 ; 304, n. 4 ; 326, n. 4.
- Προπομπή, v. ESCHYLE.
- PROSKÉNION : 150, n. 1 ; 266 ; 433, n. 2 ; 556 et n. 9 ; 557, n. 4 ; 562, n. 2 ; 563 ; 565 ; 587 ; 605.
- PROTAGORAS : 391, n. 2.
- PROTÉE, v. ESCHYLE.
- PROTHYRON : 558 et n. 8 ; 559 ; 560 et n. 6 ; 561.
- PRUDENCE : 339.
- Ψυχάγωγοί, v. ESCHYLE.
- PSYCHOSTASIE : 16 ; — v. ESCHYLE, VASES PEINTS.
- PTÉRELAS : 245.
- Πτωχεύα : 33, n. 6 ; 156.
- PURIFICATION : 97 ; 121, n. 3 ; 496, n. 1 ; 503, n. 3 ; 530 ; 596.
- PYLADE : 86, n. 1 ; 88 sq. ; 380 sq. ; 604 ; — v. PINACOTHÈQUE, TIMÉSITHÉOS et TIMOMACHOS.
- PYRRHUS : 578, n. 10.
- PYTHAGORAS DE RHÉGIUM, *Philoctète* : 11, n. 3 ; 488, n. 7.
- PYTHIE : 12 ; 94 et n. 6 ; 96 ; 98 ; 101, n. 1.
- PYTHIQUES, v. PINDARE.
- PYTHON, céramiste : 100, n. 3 ; 242 ; 536 ; 572, n. 6 ; 574 ; 605 ; 606.
- QUINTUS DE SMYRNE : 162, n. 4 ; 187, n. 5 ; 529, n. 6 ; 530 et n. 2 ; 599.
- RAJEUNISSEMENT, v. FEU.
- RÉCITS, v. TRAGÉDIE.
- RELIEFS : 6, n. 4 (d'Eleusis, *Déméter, Coré et Triptolème*) ; — 6, n. 4 ; 29 et n. 11 ; 476, n. 4 (de Naples, *Hermès, Orphée et Eurydice*) ; — 6, n. 4 ; 29 ; 476, n. 4 (du Latran, *Médée et les Péïades*) ; — 14, n. 10 ; 16, n. 3 ; 180, n. 1 (de Boston, *Adonis, Aphrodite et Perséphone* ?) ; — 16, n. 3 (Trône Ludovisi, Rome, Mus. National, *Naissance d'Aphrodite*) ; — 24, n. 5 ; 169, n. 11 ; 179, n. 6 ; 183 n. 3 ; 426, n. 1 ; 428, n. 7 ; 570, n. 7 ; 573, n. 8 (Gjœlbaschi-Trysa, *Massacre des Prétendants, Siège d'Ilion, Chasse de Calydon, Enlèvement des Leucippides*) ; — 29 ; 333, n. 2 ; 476, n. 4 (Coll. Torlonia, *Héraclès Thésée et Peirithoos*) ; — 29, n. 11 ; 548, n. 6 ; 552, n. 7 ; 554, n. 6 (du Pirée, *Penthée* ?), — 29, n. 11 ; 597 (de Phalère, *Ion* ?) ; — 30 ; 222, n. 4 ; 225, n. 1 ; 352, n. 9 ; 358, n. 1 ; 585 ; 606 (de Cyzique, *Tyrô et Hypsipyle*) ; — 34, n. 1 ; 373, n. 2 ; 603 (Relief de Cléomènes, *Sacrifice d'Iphigénie*) ; — 34, n. 4 (du Capitole, *Persée et Andromède*) ; — 35, n. 5 (du Vatican, *Thésée et Ariane*) ; — 108, n. 10 (R. de bronze de Gitiadas, *Persée et les Nymphes*) ; — 180, n. 2 (d'Athènes, *Pénélope au métier, Ulysse et Euryclée*) ; — 341, n. 4 ; 359, n. 4 ; 366, n. 1 (du Palais Spada, *Opheltès*) ; — 373, n. 2 ; 603 (R. d'ivoire byzantin, *Sacrifice d'Iphigénie*) ; — 552, n. 8 (Relief d'Archélaos, *La Tragédie*) ; — 601 (de Priène, *Sidéro et Tyrô*) ; — v. TERRES CUITES.
- RÉMUS : 219, n. 6.
- REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES : 533 ; 577 ; 578.
- Ῥῆσις : 85, n. 1 ; 298.
- RÉSURRECTION (de Pélops) : 467, n. 3.
- REVENDECTION D'HÉLÈNE, v. SOPHOCLE et TIMÉSITHÉOS.
- RHADAMANTHE, v. EURIPIDE.
- RHÉGIUM (Acteurs à) : 578.
- RHÉSOS : 22, n. 8 ; 77, n. 6 ; 193 ; 558, n. 1.
- RHÉTORIQUE, v. ARISTOTE.
- RHINTON : 47 ; 526 ; 598 ; — *Amphitryon* : 48, n. 3 ; — *Téléphe* : 503, n. 3 ; 510, n. 1.
- RHIZOTOMES, v. SOPHOCLE.
- RIDEAU (de théâtre) : 265 ; 586 ; 587.
- RIETI (Statuette de) : 547 ; 552, n. 1.
- ROI (de tragédie) : 227 ; 398 ; 523 ; 549 ; 550 ; — v. HERCULANUM.

- ROMULUS : 219, n. 6.
 RUDENS, v. PLAUTE.
 RUPILIUS : 292, n. 8.
 RUVO (Fabrique de) : 535 et n. 4 ; 536.
 SALAMINIENNES, v. ESCHYLE.
 SALMÔNEUS : 219 sq. ; 220, n. 1 ; 585 ; 601 ; 602.
 SALOUSTIOS, *Argument d'Antigone* : 523, n. 4, 5.
 SAPHÔ : 5 ; — v. VASES PEINTS.
 SARCOPHAGES : 31 ; 32, n. 5 ; 82, n. 4 ; 83, n. 1 ; 86, n. 1 ; 95, n. 7 ; 101, n. 1 ; 119, n. 8 ; 251 ; 278, n. 7 ; 329, n. 1 ; 331, n. 12 ; 340, n. 7 ; 380, n. 1 ; 381, n. 1 ; 383, n. 1 ; 384, n. 4 ; 388, n. 1 ; 397, n. 4 ; 398 ; 404, n. 2 ; 414, n. 5 ; 421 ; 424, n. 7 ; 429, n. 4 ; 430, n. 6, 9 ; 433, n. 3, 5 ; 447, n. 2 ; 450, n. 7, 9 ; 454, n. 3 ; 458, n. 4 ; 463, n. 6 ; 573 ; 574 ; 600 ; 601 ; 605.
 SATICULA (Fabrique de) : 535, n. 4 ; 536.
 SATYRES : 41, n. 7, 8 ; 42, n. 2 ; 45 ; 137 ; 227 ; 293, n. 4 ; 299 ; 385 ; — v. VASES PEINTS.
 SATYRIQUE, v. DRAME.
 SCÈNE : 564 ; 565 ; — Mise en scène : 95 ; 98 ; 99 ; 150, n. 1 ; 151, n. 4 ; 248 ; 265 et n. 6 ; 266 ; 277, n. 4 ; 402, n. 10 ; 416, n. 7 ; 497, n. 5 ; 555 et n. 7 ; 556 ; 557 ; — Scènes des Enfers sur les vases peints : 227, n. 1 ; 395 ; 405 ; 415, n. 1 ; 525, n. 2 ; 547, n. 3 ; 560 ; 561 et n. 6, 8, 10 ; — Scènes funéraires sur les vases peints : 83, n. 1 ; 88, n. 2 ; 90, n. 2 ; 93, n. 3 ; 191 ; 405, n. 9 ; 541, n. 2 ; 559.
 Σχολίδες : 430 ; 432 ; 433.
 SCOPAS : 10 ; — Sculptures de Tégée : 426, n. 1 ; 503, n. 4.
 SCULPTURE (et sculptures) : 4 ; 5 ; 9 ; 10 ; 13 ; 17 ; 18 ; 19 ; 28 ; 30 ; 158, n. 5 ; 194, n. 6 ; 195, n. 4 ; 245, n. 3, 4 ; 293, n. 6 ; 333, n. 4 ; 398, n. 2 ; 490, n. 1 ; — v. ALCAMÈNES, ANTÉNOR, APOLLONIOS, ATHÉNODÔROS, CALAMIS, CALLIMACHOS, CRÉSILAS, DÉMÉTRIUS D'ALOPÉKÉ, GI-TIADAS, HAGÉSANDROS, LYKIOS, MYRON, PAIONIOS DE MENDÉ, PHIDIAS, POLYCLÈTE, POLYDÔROS, PYTHAGORAS DE RHÉGIUM, SCOPAS, SILANION, STÉPHANOS et TAURISCOS ; — v. CORÉ, EGINE, ERECHTHEION, OLYMPIE, PANATHÉNÉES, PARTHÉNON, PERGAME, PHIGALIE, RELIEFS, SARCOPHAGES, SÉLINONTE, STÈLES.
 SCYLLA : 260 ; — v. ANDROKIDÈS DE CYZIQUE et NICOMACHOS.
 SCYROS : 20 ; 31 ; 32, n. 2 ; 185 sq. ; 186, n. 9 ; 189 ; 324, n. 8 ; 584 ; 600 ; 606.
 SCYRIENS, v. EURIPIDE et SOPHOCLE.
 SCYTHES, v. SOPHOCLE.
 SÉLÉNÉ : 22, n. 2 ; 405 ; 474, n. 3 ; — v. VASES PEINTS.
 SÉLINONTE (Métopes de) : 26, n. 4 ; 245, n. 4.
 SÉMÉLÉ : 135 ; — v. ESCHYLE.
 SÉNÈQUE, *Hercule Furieux* : 298, n. 6 ; —
Médée : 397, n. 2 ; — *Ceïpe* : 435, n. 1 ; — *Phèdre* : 325, n. 3 ; 326, n. 10 ; 328 ; — *Thyeste* : 200.
 SENTIMENT NATIONAL (chez les tragiques) : 117 ; 159, n. 4 ; 250 ; 253 ; 302, n. 5 ; 526 ; 589.
 SEPTEMVIRI EPULONES : 370, n. 8.
 SÉRIPHIOI, v. ESCHYLE.
 SEPT CONTRE THÈBES, v. ESCHYLE et ONASIAS.
 SERPENTS (et Laocoôn) : 160 sq.
 SERVIUS : 163 et n. 1, 5 ; 164, n. 4 ; 165, n. 8.
 SHAKESPEARE (Scène de) : 565.
 SICYONE (et la tragédie) : 593.
 SIDÉRÔ : 220 sq. ; 585 ; 601 ; 606 ; — v. RELIEFS.
 SIKINNIS : 45.
 SILANION : sculpteur, *Jocaste mourante* : 30.
 SILÈNE : 45 ; 546, n. 2 ; 554, n. 6 ; 583 ; — v. HERCULANUM, VASES PEINTS.
 SIMONIDE : 4 ; 28 ; 107, n. 7 ; 320, n. 5 ; 341 ; 467 ; 590.
 SISYPHE : 414 ; 590 ; 597.
 Σχάφη (Exposition d'enfants dans une) : 219 sq. ; 224, n. 9 ; 229, n. 4 ; 601 ; 602.
 Σκηνή : 98 ; 555 ; 560, n. 6 ; 561 ; 563, n. 3 ; 564 ; 605.
 SOCQUES ÉCHASSIÈRES : 552, n. 8.
 SOCRATE : 297.
 SOLEIL (Recul du) : 200 et n. 5.
 SOLYMES (et Bellérophon) : 494, n. 4.
 Σωμάτων : 549.
 SOPHOCLE, *Aïgeus* : 324, n. 7 ; *Ἀχαιῶν* Σόλλογος : 504 et n. 8 ; — *Acrisios* : 107, n. 5 ; — *Aichmalôtidès* : 181, n. 6 ; 230, n. 1 ; — *Ajax* : 29 ; 55, n. 6 ; 128, n. 6 ; 129, n. 3 ; 131 ; 147, n. 8 ; 200, n. 2 ; 391 ; 486, n. 1 ; 514, n. 4 ; 558, n. 1 ; — *Aléades* : 503, n. 3, 4 ; — *Alexandros* : 289, n. 10 ; — *Amphitryon* : 244, n. 1 ; — *Amycos* : 40, n. 8 ; — *Andromède* : 148-55 ; 256, n. 1 ; 266 ; 557, n. 4 ; — *Anténorides* : 181, n. 6 ; — *Antigone* : 8 ; 9, n. 2 ; 14, n. 6 ; 64, n. 7 ; 65, n. 1 ; 69, n. 3 ; 76 ; 141-42 ; 249, n. 2 ; 276, n. 3 ; 277, n. 7 ; 278, n. 2, 3 ; 280, n. 2 ; 282, n. 9 ; 284, n. 4 ; 434 ; 523, n. 4 ; 524, n. 4 ; 558, n. 1 ; — *Ἀπόλλους* : 321, n. 2 ; — *Atrée* ou *Mycéniennes* : 199 ; 200 ; — *Chrysès* : 145 ; 379, n. 3 ; — *Colchidiennes* : 422, n. 2 ; 468 ; — *Créuse* ou *Ion* : 368 ; — *Danaé* : 107 ; *Dolopes* : 188, n. 6 ; — *Electre* : 7, 8 ; 9, n. 1, 3 ; 28 ; 36, n. 4 ; 91 ; 92 ; 142-43 ; 221, n. 1, 8 ; 222, n. 1 ; 223, n. 4 ; 372, n. 7 ; 448, n. 9 ; 465 ; 558, n. 1 ; 595 ; — *Enlèvement d'Hélène* : 181, n. 6 ; — *Euryalos* : 178, n. 4 ; — *Eurypylos* : 188, n. 6 ; — *Hermione* : 253, n. 6 ; 254, n. 4 ; — *Hippodamie* : 312 et n. 1 ; 313, n. 2, 6, 8 ; 461, n. 4 ; — *Inachos* : 41 ; — *Iobates* : 495 ; 499 ; — *Ion*, v. *Créuse* ; — *Iphigénie* : 372, n. 6 ; 377 ; 379, n. 1 ; 603 ; — *Laconiennes* : 32, n. 3 ; 156-59 ; 599 ; — *Laocoôn* : 160-66 ; 181, n. 6 ; 597 ; 599 ;

- *Lemniennes* : 342 ; — *Limiers* : 296, n. 5 ; 557, n. 8 ; — *Mariage d'Hélène* : 181, n. 6 ; — *Méléagre* : 424, n. 5 ; 425 et n. 7 ; — *Memnon* : 181, n. 6 ; — *Mycéniennes*, v. *Atrée* ; — *Mysiens* : 30, n. 1 ; 503, n. 3, 4 ; — *Nausicaa* ou *Les Lavandières* : 167-72 ; 557, n. 8 ; — *Néoptolème* : 188, n. 6 ; 600 ; — *Niobé* : 30, n. 5 ; 37 ; 80 et n. 3 ; 84, n. 3 ; 85, n. 1, 3 ; — *Niptra* : 167, n. 3 ; 173-80 ; 599 ; 600 ; — *Ὀδυσσεὺς ἀκαιοπλήξ* ou *τραυματίας* (= *Niptra* ?) : 173 ; 178 ; 179 ; — *Ὀδυσσεὺς μαινώμενος* 33, n. 4 ; — *Œdipe à Colone* : 8 ; 17, n. 5 ; 28 ; 84 ; 116, n. 7 ; 210, n. 4 ; 524, n. 4 ; 557, n. 8 ; — *Œdipe-Roi* : 28 ; 30 ; 143-45 ; 202 ; 203 ; 434 ; 435 ; 436, n. 2 ; 437, n. 2, 4, 6, 7 ; 439, n. 5 ; 440, n. 1, 5, 7 ; 441, n. 2 ; 558, n. 1 ; 583 ; — *Oinomaos* : 312, n. 1 ; 461 ; 462 ; — *Pandóra* : 41 ; — *Phéaciens* : 167, n. 3 ; — *Phèdre* : 323 ; 324 ; 325, n. 8 ; 340, n. 7 ; — *Philoctète* : 8 ; 28 ; 176 ; 178, n. 4 ; 186, n. 6 ; 187 ; 305, n. 6 ; 372, n. 6 ; 389, n. 7 ; 557, n. 8 ; — *Philoctète à Troie* : 492, n. 2, 6 ; — *Phrygiens* : 116, n. 7 ; — *Polyxène* : 32, n. 3, 5 ; 321, n. 2 ; 600 ; 603 ; — *Revendication d'Hélène* : 181-84 ; — *Rhizotomes* : 221, n. 4 ; 468 ; 475, n. 2 ; 476, n. 4 ; — *Scyriens* : 31, n. 4 ; 185-92 ; 584 ; 600 ; — *Scythes* : 422, n. 2 ; 468 ; — *Σύνδαιπνοι* : 504 ; — *Téléphe* : 124, n. 6 ; 127, n. 5 ; 503, n. 3 ; — *Thamyras* : 34, n. 7 ; 193-98 ; — *Thyeste à Sicyone et Second Thyeste* : 199-213 ; — *Trachiniennes* : 145-47 ; 175, n. 3 ; 176 ; 179, n. 4 ; 246 ; 502 ; 558, n. 1 ; — *Trôïlos* : 214-18 ; 600 ; — *Tyrô* : 219-30 ; 292 ; 355 ; 585 ; 600 sq. ; 606. — *Vie, art, tendances, sentiments, idées, rapports, influences* : 7 ; 8 et n. 6 ; 9 et n. 1, 3 ; 11, n. 3 ; 14, n. 6 ; 16 ; 17 ; 28 ; 30 ; 31 ; 32, n. 3 ; 33, n. 4 ; 34, n. 7 ; 37 ; 124, n. 6 ; 143, n. 2 ; 145 ; 147, n. 8 ; 151 ; 152 ; 157, n. 3 ; 159, n. 4 ; 162, n. 4 ; 167 et n. 7 ; 172 ; 175 ; 176 et n. 5 ; 177 ; 178 et n. 1 ; 193, n. 9 ; 194 ; 195 ; 200, n. 4, 5 ; 205, n. 5 ; 224 ; 229, n. 8 ; 230, n. 1 ; 244, n. 1 ; 246 ; 277, n. 7 ; 282, n. 9 ; 284, n. 4 ; 296, n. 5 ; 299, n. 4 ; 312, n. 1 ; 372, n. 6 ; 439, n. 5 ; 441, n. 2 ; 461, n. 4, 6, 8 ; 464 ; 469, n. 7 ; 470, n. 5 ; 475, n. 1 ; 476, et n. 4 ; 485, n. 8 ; 495, n. 2 ; 504 ; 514, n. 4 ; 603. — V. POLYGNOTE, TRAGÉDIE ET TRILOGIE.
- SOSIPHANE, *Méléagre* : 426, n. 3.
- SOSTRATOS, *Τυρρηνικά* : 233, n. 1 ; 238, n. 3.
- Σπαρτοί (Signe naturel des) : 277, n. 2 ; 289.
- SPARTE (Base de) : 245, n. 4 ; — v. TEMPLES.
- SPHINX : 22 et n. 5 ; 583 ; — v. ÉPICHARME
- ESCHYLE, VASES PEINTS.
- STABIES (Peinture de), *Canacé* : 239, n. 11.
- STACE, *Thébaïde* : 193, n. 3 ; 343, n. 7 ; 346, n. 4 ; 349, n. 6 ; 350, n. 8 ; 354, n. 5 ; 357, n. 2 ; 364, n. 4 ; 365 ; — *Achilléide* : 606.
- STASIMA (d'Eschyle) : 7.
- STATYLIUS FLACCUS : 200, n. 4.
- Στέγη δωρεός (domus gratuita) : 66, n. 1.
- STÈLES : 10, n. 3 ; 180, n. 1 ; 561, n. 1.
- STÉPHANOS, sculpteur, *Electre et Oreste* (?) : 143, n. 2.
- STÉROPÉ : 451 sq. ; 464, n. 2 ; 548, n. 2 ; 550, n. 2 ; 551, n. 14.
- STÉSICHOIRE : 26, n. 4 ; 132 ; 134, n. 1 ; 135 ; 373, n. 3 ; 424, n. 8 ; — *Iliou-persis* : 24, n. 3 ; — *Kyknos* : 26 ; — *Nostoi* : 24, n. 3 ; — *Orestie* : 26 ; 33, n. 1 ; 86, n. 1 ; 88 ; 93, n. 9 ; 99, n. 5 ; — *Palinodie* : 26, n. 6 ; — *Συοθήραι* : 426, n. 3.
- STHÉNÉBÉE : 494 sq. ; 551, n. 15 ; — v. EURIPIDE, VASES PEINTS.
- STHÉNÉLOS : 242, n. 2 ; 247 ; — 442, n. 7 ; 443, n. 6.
- STOBÉE : 233, n. 1, 2, 5 ; 235, n. 6 ; 237 ; 238 et n. 3 ; 247, n. 1 ; 391, n. 2.
- Στοιχοί (du chœur) : 46.
- STRABON : 63, n. 7 ; 77, n. 6 ; 184 ; 194, n. 2.
- STRATTIS, *Médée* : 397, n. 1 ; 419, n. 5 ; — *Philoctète* : 492 ; — *Trôïlos* : 214, n. 2.
- STRYMON (Campagne du) : 63 ; 68, n. 1.
- STYLES (en céramique) : 4 ; 51, n. 8 ; 315, n. 1 ; 535 sq. ; 574 ; — v. POLYGNOTÉEN.
- SUÉTONE : 235, n. 1.
- Συγγενικός φόνος : 390, n. 1.
- SUIDAS : 65, n. 3 ; 133, n. 1 ; 593.
- Σύνδαιπνοι, v. SOPHOCLE.
- Συοθήραι, v. STÉSICHOIRE.
- SUPPLIANTS et SUPPLIANTES : 245 et n. 3 ; 246, n. 2 ; 524, n. 3 ; — v. ESCHYLE, EURIPIDE, VASES PEINTS.
- Σόρμα ou σαρτός : 551.
- SYLEUS, v. EURIPIDE, VASES PEINTS.
- SYMBOLISME (en céramique) : 537, n. 8 ; 559, n. 7.
- TABULÆ ILIACÆ : 120, n. 3 ; 570, n. 7 ; 571, n. 1.
- TALOS, v. VASES PEINTS.
- TALTHYBIOS : 54 ; 86, n. 1 ; 115, n. 5.
- TANTALE : 81 ; 82.
- TARENTE : 578 ; 579, n. 1 ; 604 ; — *Fabrique de Tarente* : 536.
- TAUREAU FARNÈSE, v. APOLLONIOS et TAURISCOS.
- TAURISCOS, *Taureau Farnèse* : 30 ; 304 ; 305.
- TÉGÉE, v. SCOPAS, TEMPLES.
- TÉLAMON : 128.
- TÉLÉBOENS (et Amphitryon) : 245, n. 2.
- TÉLÉGONIE, v. EUGAMON DE CYRÈNE.
- TÉLÉMAQUE : 143, n. 2 ; 173 ; 175 et n. 3 ; 176, n. 3 ; 180, n. 2 ; — v. VASES PEINTS.
- TÉLÈPHE : 121 sq. ; 503 sq. ; — v. AGATHON, CLÉOPHON, DINOLOCHOS, ENNIUS, EURIPIDE, ESCHYLE, IOPHON, MOS-

- CHION, PARRHASIOS, RHINTON, SOPHOCLE, VASES PEINTS.
 TÉLÉSCRATE : 5.
 TEMPLES : 10 (d'Athéna Niké, à Athènes) ; — 11, n. 3 ; 26, n. 6 ; 324, n. 8 ; 333, n. 4 (Théseion, à Athènes) ; — 18, n. 4 (d'Athéna Chalkioikos à Sparte, de Poseidon au Ténare, d'Artémis à Aulis, de Déméter et Coré à Eleusis) ; — 18, n. 4 ; 323, n. 2 (d'Aphrodite ἐφ' Ἰππολύτῳ à Athènes) ; — 18 et n. 4 (d'Apollon, à Delphes) ; — 24 ; 179, n. 6 (d'Athéna Areia, à Platées) ; — 35 ; 258, n. 5 ; 265, n. 8 ; 266, n. 6 ; 573 (de Zeus Kasios à Péluze) ; — 35 et n. 4, 5 ; 74, n. 2 ; 104, n. 1 ; 310, n. 5 ; 598 (de Dionysos Eleuthèreus, à Athènes) ; — 74, n. 2 (temple de Mitylène) ; — 99, n. 5 (d'Artémis Ἰσρεία, à Orestheia) ; — 120 (de Junon, à Carthage) ; — 164 ; 166 ; 183 ; 214 (d'Apollon Thymbraios, à Troie) ; 175 (de Zeus, à Dodone) ; — 222, n. 4 (d'Apollon à Cyzique) ; — 333, n. 4 (« Théseion » à Athènes, temple d'Asclépios à Epidaure) ; — 339, n. 8 (de Diane, sur l'Aventin) ; — 426, n. 1 ; 503, n. 4 (d'Athéna Aléa, à Tégée) ; — 523 (d'Athéna, à Ilion ; d'Héra, à Thèbes) ; — 543, n. 3 (temple de Thermos) ; — 589 ; 590 (de Héra Acraia, à Corinthe) ; — v. ARTÉMISION, ERECHTHEION, OLYMPIE, PARTHÉNON et PHIGALIE.
 TEMPS (Unité de), v. TRAGÉDIE.
 TERRES CUITES (Reliefs et Statuettes) : 20, n. 1 (Erichthonios) ; — 158, n. 2 (Enlèvement du Palladium) ; — 179, n. 6 ; 573 (Pénélope attristée ; Ulysse et Euryclée) ; — 226 ; 601 (Tyrô) ; — 258, n. 5 ; 263 ; 573 (Andromède) ; — 324, n. 7 (Egée et Thésée ?) ; — 398, n. 5 (Médée) ; — 457, n. 2 (Pélops et Hippodamie, Oinomaos et Myrtilos) ; — 510, n. 1 (Téléphe) ; — 572, n. 10 (Oreste à l'omphalos delphique) ; — v. MÉLOS, NUMITORIUS HILARUS et THERMOS.
 TEUCER : 128 ; 514, n. 4.
 TEUTHRAS : 122, n. 4 ; 503, n. 3, 4 ; 512.
 θαλαμοποιοί, v. ESCHYLE.
 THAMYRAS : 193 sq. ; v. SOPHOCLE et THÉON DE SAMOS.
 THANATOS : 20 ; 131 ; 240 ; 597.
 THÉANÔ : 156.
 THÉÂTRE ; Les thèmes du Th. et l'art : 29-37 ; — Id. et la Céramique : 38-57 ; 534, n. 2 ; 537 ; 542 ; 576 sq. ; — Influence matérielle du Th. sur la céramique : 388, n. 1 ; 433 ; 543-65 ; 605 ; v. ACTEURS, COMÉDIE, CONCOURS et REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES, COSTUME, COTHURNE, DÉCOR, DRAME SATYRIQUE, ECCYCLÈME, FARCE, LOGEION, MANNEQUIN, MASQUES, Μῆχανή, MISE EN SCÈNE, ORCHESTRA, PARASKÉNIES, PARODI, PHLYAQUES, PROSKÉNION, PROTHYRON, RIDEAU, SCÈNE, Σκηνή, Socques, THÉOLOGÉION et TRAGÉDIE
 — Th. de Délos : 563, n. 3 ; 605 ; — d'Epidaure : 564, n. 7 ; — de Lycurgue, à Athènes : 565, n. 1 ; — de Tarente : 578, n. 10.
 THÉBAÏDE, v. STACE.
 THÉBAÏDE CYCLIQUE : 23 ; 24 ; 340, n. 2 ; 341, n. 4 ; 440, n. 5, 7 ; 443, n. 3 ; 588.
 THÈBES : 291 ; 304 ; 442 et n. 4 ; 443 ; — v. CABIRION.
 THÈMES (Répétition des) : 592 ; — v. TRAGÉDIE.
 THÉMISTOCLE (et Téléphe) : 123 sq. ; 599.
 THÉOCLYMÉNOS (et Hélène) : 524.
 THÉOCRÈTE : 308, n. 5.
 THÉODECTÈS : 521, n. 6 ; — *Antigone* (?) : 289 ; 290 ; — *Lynceus* : 289 ; — *Philoctète* : 492, n. 2.
 THÉOGONIE, v. HÉSIODE.
 THÉOLOGÉION : 15 ; 248 ; 267, n. 11, 12 ; 305 ; 416, n. 7 ; 555 et n. 7 ; 564.
 THÉON DE SAMOS, peintre, *Achille à Scyros* : 584 ; 606 ; — *Matricide et Folie d'Oreste* : 34, n. 8 ; 87, n. 4 ; 143, n. 1 ; — *Thamyras* : 34, n. 7 ; 193, n. 9 ; 195, n. 4.
 THÉOPOMPE, *Althaia* : 426, n. 3.
 THÉÔROS, peintre, *Siège de Troie* : 120 ; — *Oreste tuant Clytemnestre et Egisthe* : 34, n. 8 ; 143, n. 1.
 Θεὸς ἀπὸ μηχανῆς : 84 ; 159, n. 5 ; 176, n. 9 ; 223 ; 238, n. 6 ; 250 ; 273 ; 283 ; 284 ; 286 sq. ; 303 ; 305 ; 326 ; 352 ; 374 ; 375 ; 376, n. 6 ; 395 ; 425, n. 8 ; 433 ; 488 ; 497, n. 5 ; 531 ; 605.
 THERMOS (Métopes de) : 543, n. 3.
 THERSITE : 529 sq. ; 605 ; — v. VASES PEINTS.
 THÉSÉE : 11, n. 3 ; 26, n. 6 ; 75 ; 249 ; 323, n. 2 ; 324 sq. ; 325, n. 1 ; 326, n. 13 ; 333, n. 2 ; 428, n. 7 ; 432 ; 502, n. 3 ; 524, n. 4 ; 544, n. 5 ; 561, n. 8 ; 604 ; — v. EURIPIDE, MICON, POLYGNOTE, PEINTURES du temple de Dionysos, POMPÉT, RELIEFS, VASES PEINTS.
 THÉSÉIDE : 323, n. 2.
 THÉSÉIDES : 599.
 THÉSEION et « THÉSEION », v. TEMPLES.
 THESMOPHORIES, v. ARISTOPHANE.
 THESPI : 38, n. 8 ; 57, n. 1 ; 102, n. 5.
 THESPRÔTES (et Thyeste) : 201 sq.
 THÉTIS : 15 ; 54, n. 3 ; 63 ; 114 ; 119 ; 590 ; — v. LYKIOS, VASES PEINTS.
 THET TALOS : 413, n. 2 ; 419, n. 9.
 THIASE (de Dionysos) : 26, n. 7 ; 64.
 THOAS : 342 ; 345, n. 2 ; 351 ; — 380, n. 1, 3.
 THYESTE : 20 ; 311 ; 312, n. 1 ; 313, n. 6, 8 ; — v. CARCINOS, ENNIUS, EURIPIDE, SÉNÈQUE et SOPHOCLE.
 Θρήνος Ἀντιόπης : 301, n. 6 ; 303, n. 2.
 THRÉSSAI, v. ESCHYLE.
 THUCYDIDE (Thémistocle chez Admète) : 123 sq.
 THURI : 534 et n. 1.

- TIMANTHE** : 10 ; — *Ajax* : 34, n. 2 ; — *Cyclope endormi* : 34 ; 42, n. 2 ; — *Sacrifice d'Iphigénie* : 34 ; 373 ; 374, n. 6 ; 375, n. 4 ; 377 ; 603.
- TIMÉSITHÉOS**, *Ixion* : 395, n. 5 ; — *Oreste et Pylade* : 379 ; — *Revendication d'Hélène* : 184, n. 4.
- TIMOCLES** (Oineus) : 442, n. 2.
- TIMOMACHOS**, peintre, *Ajax* : 35 ; 147, n. 8 ; — *Médée* : 35 ; 397 ; 398, n. 2 ; — *Pylade, Oreste et Iphigénie en Tauride* : 35 ; 380, n. 3.
- TIMOTHÉE** (Niobé) : 84, n. 3.
- TINTINNABULUM** (vertu prophylactique) : 229, n. 5.
- TIPASA** (Sarcophage de) : 450, n. 9 ; 454, n. 3.
- TIRÉSIAS** : 30 ; 175 et n. 1 ; 176, n. 9 ; 180, n. 3 ; 244, n. 1 ; 483 ; — v. **VASES PEINTS**.
- TIRYNTHÉ** (Fresques de) : 4, n. 7.
- TISANDROS** : 413, n. 2 ; 419, n. 9.
- TISON FATAL** (Motif du) : 424, n. 8 ; 425 sq.
- TITYOS** : 597.
- TOISON D'OR** : 468, n. 5 ; 481, n. 1.
- TORLONIA**, v. **RELIEFS**.
- TOR-MARANCIO** (Peinture de), *Canacé* : 239, n. 11.
- TOXOTIDES**, v. **ESCHYLE**.
- TRACHINIENNES** : 145 sq. ; — v. **SOPHOCLE**.
- TRAGÉDIE ET TRAGIQUES** : 11 sq. ; 28 sq. ; 574 (T. et Art) ; — 28 (Évocations plastiques de la T.) ; — 31, n. 1 (T. étrusque) ; — 51 sq. ; 216, n. 2 ; 217, n. 6 ; 534, n. 2 ; 537 ; 561 ; 576 sq. (T. et Céramique) ; — 58 sq. (Restitution des T. perdues) ; — 105 ; 351, n. 6 ; 375, n. 1 ; 434, n. 3 ; 435, n. 6 ; 438, n. 3 ; 513, n. 7 (Variations légendaires des T.) ; — 124, n. 6, 8 (T. et politique) ; 117 ; 159, n. 4 ; 250 ; 253 ; 302, n. 5 ; 526 ; 589 (T. et sentiment national) ; — 224 ; 287, n. 1 ; 343 ; 358, n. 1 ; 532, n. 2 ; 584 (Dénouements heureux ; la T. et comédie nouvelle) ; — 248 ; 253 ; 302, n. 7 ; 307 ; 428 ; 577 (Récits de la T.) ; — 380, n. 1 ; 387 ; 391 ; 521, n. 6 ; 590 ; 593 (Aristote et la T.) ; — 99 ; 100 (Changement de lieu) ; — 250 ; 462 ; 497, n. 4 ; 502 (Libertés avec le temps) ; — 521 (les T. secondaires) ; 521, n. 5 ; 532 (Nombre des œuvres et des poètes connus) ; — 532 (Répétition des thèmes) ; — 552, n. 8 (Muse de la T. et T. personifiée) ; — 578 (Expansion de la T.) ; — 579 (Origine de la T. romaine) ; — 593 (La T. sicyonienne) ; — v. **CHŒUR**, **COMPARGES**, *Ἐκσκευα πρόσωπα*, **HILAROTRAGÉDIE**, *Κωφὸν πρόσωπον*, *Παραχορήγημα*, **PARODIE**, **PARODOS**, **PROLOGUE**, *Θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, **TRILOGIE** ; — v. **ACCIUS**, **ACHAÏOS**, **AGATHON**, **ANDRONICUS**, **ANTIPHON**, **ASTYDAMAS**, **BIOTOS**, **CALLISTRATOS**, **CARCINOS**, **CHAÉRÉMON**, **CHERILLOS**, **CLÉOPHON**, **CRITIAS**, **CURIATIUS MATERNUS**, **DENYS LE TYRAN**, **DICAIOGÉNÈS**, **DIOGÉNÈS**, **ENNIUS**, **ESCHYLE**, **ESCHYLE D'ALEXANDRIE**, **EURIPIDE**, **EURIPIDE LE JEUNE**, **HÉRACLIDE DE PONT**, **ION DE CHIO**, **IOPHON**, **LUCAIN**, **LYCOPHRON**, **MÉLÉTOS**, **MOSCHION**, **NAEVIUS**, **NÉOPHRON**, **OVIDE**, **PACUVIUS**, **PHRYNICHOS**, **POLYIDOS**, **POLYPHRADMON**, **POMPEIUS MACER**, **PRATINAS**, **SÉNÈQUE**, **SOPHOCLE**, **SOSIPHANÈS**, **THÉODECTÈS**, **TIMÉSITHÉOS**, **XÉNOCLÈS**.
- TRAVAUX ET JOURS**, v. **HÉSIODE**.
- TRIÉTÉRIES DIONYSIAQUES** : 295, n. 8.
- TRILOGIE**, *Eschyle* : 63, n. 10 ; 68, n. 3 ; 78 ; 80, n. 3 ; 107 ; 180, n. 3 ; 342 et n. 5 ; 379 ; 390 ; 440, n. 5, 7 ; 583 ; 597 ; — *Sophocle* : 167, n. 3 ; 188, n. 6 ; 600 ; — *Euripide* : 324 ; 325 ; 326, n. 13 ; 343, n. 1 ; 396, n. 4 ; 463, n. 9 ; 468, n. 9 ; 508, n. 6 ; 588 ; 592.
- TRIPTOLÈME** : 417 ; — v. **RELIEFS**, **VASES PEINTS**.
- TRISTES**, v. **OVIDE**.
- TRITON** (Lac) : 111, n. 5.
- TRÔES**, v. **EPICARME**.
- TROIE** ; *Ambassade à T.* : 181 sq. ; — *Cheval de T.* : 165 ; — v. **ILIOUPERSIS** et **THÉÔROS**.
- TRŌÏLOS** : 214 sq. ; — v. **SOPHOCLE**, **STRATTIS**, **VASES PEINTS**.
- Τροφῶλ* (de Dionysos) : 63 ; 397, n. 2 ; 467 ; — v. **ESCHYLE**.
- TROPHONIOS**, v. **CRATINOS**.
- Τροφός* (dans la tragédie) : 175, n. 8 ; 177 ; 178 ; 233 ; 235 ; 237 ; 249, n. 3 ; 327 ; 345, n. 3 ; 430 ; 431, n. 1 ; 496 ; 543.
- TROYENS** (et *Philoctète*) : 486 ; 487.
- TROYENNES**, v. **EURIPIDE**.
- TRYGÉE** : 297, n. 2.
- TRYSA**, v. **GJELBASCHI**.
- Τυρρηναί*, v. **SOSTRATOS**.
- TYDÉE** : 348 ; 432 et n. 4 ; 433, n. 6 ; 442 et n. 6 ; 443.
- TYNDARE** : 263, n. 6.
- TYRÔ** : 219 sq. ; — v. **ASTYDAMAS LE JEUNE**, **CARCINOS**, **SOPHOCLE**, **RELIEFS**, **TERRES CUITES**, **VASES PEINTS**.
- TZETZÈS** : 128, n. 7 ; 181, n. 2.
- Υἱός* (son châtimement) : 63 ; 193, n. 5.
- ULYSSE** : 15 ; 42, n. 1, 2 ; 47 ; 157 sq. ; 159, n. 4 ; 167 sq. ; 170, n. 5 ; 173 sq. ; 181 sq. ; 185 sq. ; 219 ; 320, n. 1 ; 443 ; 485 sq. ; 486, n. 6 ; 488, n. 1 ; 515 ; 516, n. 6 ; 517 et n. 5 ; 530 ; 584 ; 598 ; 599 ; 603 ; 604 ; 605 ; 606 ; — v. **ARISTOPHON DE THASOS**, **PAMPHILOS D'AMPHIPOLIS**, **PARRHASIOS**, **MÉLOS**, **RELIEFS**, **TERRES CUITES**, **VASES PEINTS**.
- Υπουργήματα*, v. **ARISTOTE**.
- VALENTINI** (Torse) : 488, n. 7.
- VAPHIO** (Gobelets de) : 4.
- VARIATIONS LÉGENDAIRES** (des tragiques), v. **TRAGÉDIE**.
- VARRON** (Pélias) : 475 ; 476.
- VASES A RELIEFS** : 103, n. 5 ; — v. **CALÈS** et **BOLS**.

VASES PEINTS. — *Achille et Penthésilée*, C. ¹ Mus. de Munich : 12, n. 4 ; 530, n. 3 ; Amph. de Chalcis : 218, n. 2 ; *Ambassade à Achille*, Crat. du Louvre et Sk. de Hiéron, Louvre : 15, n. 2 ; *A. et Thétis*, Pél. Br. Mus. : 52 ; 115, n. 3 ; *A. Thersitocône*, Amph. M. de Boston : 406 ; 527 sq. ; 539, n. 2 ; 541, n. 2 ; 542 et n. 2 ; 545, n. 7 ; 558, n. 1 ; 559, n. 7 ; 561, n. 10 ; *Dispute pour les armes d'A.*, C. de Douris, M. de Vienne : 54, n. 6 ; 55 et n. 5, 9 ; C. Br. Mus. : 55, n. 5. Voir *Ajax*, *Priam*, *Téléphe*, *Trôilos*. — *Actéon* (*Chasse d'A.*), Crat. M. de Naples : 134, n. 2 ; 136 ; 540, n. 5 ; *A. dévoré par ses chiens*, Alab. d'Erétrie et Cylix : 132, n. 4 ; Amph. Canino : 132, n. 7 ; Crat. de Coll. privée : 133 ; 134, n. 1 ; Crat. M. de Boston : 133, 134 et n. 11 ; 534, n. 2 ; Amph. M. de Berlin : 134 ; Amph. Pourtalès, Hydr. et Oxybaphon : 134, n. 2 ; *Funérailles d'Actéon*, Pyx. M. d'Athènes : 138. — *Acteurs comiques*, Aryb. de Pétersbourg : 47, n. 6. — *Adonis et Aphrodite*, Hydr. de Populonia, M. Arch. de Florence : 544, n. 7. — *Ajax jouant avec Achille*, Amph. d'Exékias, M. du Vatican : 543, n. 3 ; *Suicide d'Ajax*, Alab. M. de Berlin, Cratère et V. du Louvre, Amph. du M. de Boulogne, Œn. Campana : 128, n. 5 ; Crat. du Br. Mus. : 129 ; 130, n. 2 ; 599 ; Stam. M. de Palerme : 130 ; 599. V. *Phlyagues*. — *Alceste*, Crat. de la Bibliothèque Nationale : 240. — *Alcmène sauvée par Zeus*, Crat. de Python, Br. Mus. : 242 ; 243 ; 537 ; 540 ; 555, n. 7 ; 572 ; Amph. Br. Mus. : 243 ; 244 ; 572. — *Alexandre (Batailles d'A.)*, Amph. M. de Naples (3220) : 526, n. 8 ; Id. (3256) : 457 ; 526, n. 8 ; 539, n. 2 ; Fragm. Tischbein (II, 1, 2) : 526, n. 8. — *Alopé*, Fragments Univ. de Tübingen : 251. — *Amycos*, Hydr. de la Bibl. Nationale : 40. — *Andromède*, Hydr. du Br. Mus. : 149 ; 534, n. 2 ; 556, 557, n. 4 ; Crat. M. de Berlin : 258 ; 269 ; 273 ; 534, n. 2 ; 545 et n. 10 ; 546 ; 548 et n. 6 ; 549, n. 3 ; 550, n. 2 ; 551 ; 552 ; 556 ; 568 et n. 1 ; 570, n. 8 ; 573 ; 602 ; Amph. M. de Naples (B) : 259 ; 269 ; 270 ; 542, n. 6 ; 566 sq. ; Amph. M. de Naples (C) : 259 ; 270 ; 273 ; 542, n. 6 ; 566 sq. ; Hydr. M. de Berlin : 260 ; 270 ; 540, n. 5 ; Fragments Univ. Halle : 260 ;

261 ; Amph. M. de Naples (F) : 261 ; 270 ; 556 ; Hydr. du Br. Mus. : 261 ; 269 ; 556 ; 568, n. 1 ; Hydr. M. de Bari : 261 ; 266, n. 4 ; 556 ; Œn. M. de Naples : 263 ; 273 ; 556 ; Amph. M. de Bari : 559, n. 7 ; 602 ; Id. (?), Fragm. M. de Tarente : 263, n. 6. V. *Persée*. — *Antigone*, Amph. Br. Mus. : 142 ; Amph. de la Coll. Jatta : 274 ; 540, n. 5 ; 542, n. 3 ; 547 ; 548, n. 4 ; 549, n. 5 ; 550, n. 8 ; 566 ; 567 ; Amph. M. de Berlin : 275 ; 566 ; 567 ; Fragm. M. de Carlsruhe : 275 ; 276 ; 288 ; 566 ; 567. V. *Phlyagues*. — *Antiope et Phokos* (?), Sk. M. de Vienne : 307, n. 4. V. *Dircé*. — *Aphrodite*, voir *Adonis*. — *Apollon et Marsyas*, Amph. de la Coll. Jatta : 544, n. 5. V. *Héraclès*, *Oreste*. — *Archémoros*, v. *Hypsipyle*. — *Arès*, v. *Phlyagues*. — *Argonautes*, Crat. d'Orvieto, Louvre : 12, n. 1 ; 540, n. 3 ; 605. — *Argos*, v. *Iô*. — *Ariane*, v. *Dionysos*, *Thésée*. — *Atalante*, v. *Méléagre*. — *Athéna*, v. *Oreste*, *Persée*. — *Atlas et Prométhée*, C. du Vatican : 25 ; 597. — *Bacchantes*, v. *Penthée*. — *Bellérophon et la Chimère*, Amph. M. de Naples : 541, n. 2 ; *Bellérophon et Sthénébée*, Amph. de la Coll. Jatta : 498 ; 551, n. 15 ; Amph. M. de Naples : 499 ; Crat. M. de Naples et de l'Ermitage : 500. — *Busiris*, v. *Héraclès*. — *Cadmos*, *Circé*, v. *Farces du Cabirion*. — *Calydon (Chasse de)*, Hydr. de Cumès : 428, n. 4 ; V. du M. de Berlin et Pél. de l'Ermitage : 428, n. 7. — *Canacé et Macareus*, Hydr. M. de Bari : 236 ; 534, n. 1. — *Cassandre*, *Chirôn*, v. *Phlyagues*. — *Choreutes travestis*, Crat. du Br. Mus. : 41, n. 8 ; 46, n. 9 ; Vases du Br. Mus. et M. de Berlin : 46, n. 9. — *Chrysippos ravi par Laïos*, Crat. de la Coll. Pulzky : 315 ; 540, n. 4 ; 572 ; 573 ; Amph. M. de Berlin : 315 ; 572 ; 573 ; Amph. M. de Naples : 317 ; 572 ; 573. — *Clytemnestre*, v. *Oreste*. — *Codros*, C. Mus. de Bologne : 324, n. 7. — *Concours musical*, Amph. d'Andokidès, au Louvre : 544, n. 4. — *Crésus sur le bûcher*, Amph. du Louvre : 26, n. 6. — *Créuse*, v. *Ion*. — *Cyclope*, *Ulysse et satyres*, Crat. de la Coll. Cook : 42 ; 534, n. 1 ; 540, n. 5. — *Danaé*, Crat. de l'Ermitage : 107. — *Danaos* (?) Crat. du Louvre : 206 sq. — *Dionysos et Ariane*, Amph. de Pronomos, M. de Naples : 45 ; *Dionysos et son thiasé*, Amph. de la Coll. Jatta : 26, n. 7 ; Amph. de Bonn : 544, n. 2 ; Amph. de Pronomos : 598 ; *Procession dionysiaque*, Léc. Br. Mus. : 38, n. 2 ; Sk. Br. Mus. : 38, n. 3, 4 ; Sk. M. de Bologne : 38, n. 5. — *Dioscures à leur foyer*, Amph. d'Exékias, M. du Vatican : 543, n. 3. — *Dircé (Châtiment de)*, Crat. M. de Berlin : 305 ; 307 ; 536 ; 540 ; 555, n. 7

1. C. = Coupe ; — Alab. = Alabastre ; — Amph. = Amphore ; — Aryb. = Aryballe ; — Canth. = Canthare ; — Crat. = Cratère ; — Hydr. = Hydrie ; Léc. = Lécycythe ; — Œn. = Œnochoé ; — Pél. = Péliké ; — Ps. = Psykter ; — Pyx. = Pyxis ; — Sk. = Skyphos ; — Stam. = Stamnos ; — V. = Vase ; — M. = Musée.

573. — *Dolon*, Crat. Br. Mus. : 48, n. 2 ; 556, n. 9.
- *Egisthe*, v. *Oreste*. — *Electre recevant l'urne*, Crat. de Vienne. 142, V. *Oreste*. — *Eôs et Memnon*, C. de Douris, Louvre : 16 ; 23, n. 3 ; *Eôs et Képhalos*, C. de Hiéron, M. de Boston : 47, n. 4 ; *Id.* (?) Amph. M. de Berlin : 338 ; 603. — *Erichthonios* (*Naissance d'E.*), C. du M. de Berlin : 20, n. 1 ; Crat. M. de Palerme : 20, n. 1 ; 544, n. 5. — *Eri-nyes*, v. *Oreste*. — *Eriphyle*, *Fragm.* Rhouspoulos : 142, n. 3. — *Eurydice*, v. *Hypsipyle*. — *Eurytos*, v. *Héraclès*.
- *Farces du Cabirion*, Crat. M. d'Athènes (Cuisiniers et oies) : 49, n. 10 ; V. M. de Berlin (Cadmos et le dragon) : 51 ; V. d'Oxford (Ulysse sur son radeau, Ulysse et Circé) : 51 ; V. du Br. Mus. (Ulysse et Circé) : 51, n. 5. — *Femme immolée* (?) Crat. du M. de Schwerin : 213. — *François* (*Vase*), du M. arch. de Florence : 25 ; 214, n. 4 ; 217, n. 6 ; 424, n. 6 ; 426, n. 1 ; 543, n. 3 ; 545, n. 8 ; 547, n. 3.
- *Gigantomachie*, Amph. du Louvre : 544, n. 7.
- *Harpyes*, v. *Phineus*. — *Hébè*, v. *Héraclès*. — *Hector* (*Rançon d'H.*), v. *Priam*. — *Hécube et Polymestor*, V. du Br. Mus. : 321. — *Hélène* (?), *Fragm.* de M. de Tarente : 263, n. 6 ; *Revendication d'H.*, M. du Vatican : 182 ; 545, n. 7 ; 548, n. 4 ; 549, n. 6. V. *Phlyagues*. — *Hélios et Séléné*, Crat. du Br. Mus. et Pyx. du M. de Berlin : 22, n. 2. — *Héphaistos*, v. *Phlyagues* ; *Retour d'H. dans l'Olympe*, Amph. M. d'Athènes : 46, n. 6 ; V. du Louvre : 47, n. 6. — *Héra et les Satyres*, C. de Brygos, Br. Mus. : 40. V. *Ixion*. — *Héraclès et Kyknos*, C. de Pamphaios, M. de Corneto : 25 ; *H. et Linos*, Cotyle de Pisto-xénos, M. de Schwerin : 40 ; *H. et Syleus*, V. de Copenhague et C. de l'anc. coll. Campana : 41, n. 1 ; *H. et Busiris*, Amph. M. d'Athènes : 41 ; Hydr. M. de Vienne : 41, n. 2 ; C. d'Epictéto, Br. Mus. : 47 ; *H. et Satyres*, Sk. Louvre et Crat. Coll. Jatta : 41 ; *H. pêchant, entre Poseidon et Hermès*, Léc. de l'anc. coll. Hope : 47, n. 6 ; *H. chez Eurytos*, Sk. Louvre : 47 ; *H. et le sanglier d'Erymanthe*, C. d'Euphronios, Br. Mus. : 47, n. 5 ; *Noces d'H. et d'Hébè*, Amph. M. de Berlin : 603 ; *Folie d'H.*, Crat. d'Asstéas, M. de Madrid : 49, n. 7 ; 524-26 ; 536 ; 555, n. 7 ; 562 sq., 605 ; *Silènes au bâcher d'H.*, Pél. M. de Munich, et *Apothéose caricaturale d'H.*, Cén. Louvre : 41, n. 4 ; *H. dans l'Olympe*, Crat. de la V. Giulia : 544, n. 1 ; *Dispute du tré-pied entre H. et Apollon*, Amph. d'Andokides, M. de Berlin : 544, n. 4. V. *Phlyagues*, *Prométhée*. — *Hermès*, v. *Héraclès*, *Iô*, *Psychostasie*. — *Hippodamie*, v. *Pélops*. — *Hippolyte* (*Mort d'H.*), Crat. Br. Mus. : 335 sq. ; 540, n. 5, 7 ; 572 ; 573 ; *Id.* (?), Amph. M. de Berlin : 337 sq. ; 572 ; 603 ; *Id.* (?) *Fragm.* Univ. Halle : 339 ; 572. — *Hypsipyle*, *Eurydice et Archémoros*, Amph. du Louvre : 358 sq. ; 536, n. 11 ; 541, n. 6 ; Amph. M. de Naples : 360 ; 456 ; 539, n. 2 ; 542, n. 5 ; 558 ; *Id.* : 364 ; Amph. de l'Ermitage : 365 ; 540, n. 5 ; *Id.* (?), Hydr. M. de Leipzig : 366, n. 6 ; *Fragm.* M. de Bari : 603.
- *Iô*, *Argos et Hermès*, Stam. M. de Vienne : 22, n. 8 ; Crat. de la Coll. Jatta : 22, n. 8 ; 544, n. 5. — *Ion et Créuse*, Hydr. M. de Cassel : 367. — *Iphigénie* (*Sacrifice d'I.*) Amph. du Br. Mus. : 34, n. 1 ; 372 sq. ; 603 ; *Iphigénie et Oreste en Tauride*, Amph. M. de Naples (A) : 381 ; Crat. du M. de Pavie : 381-82 ; Amph. M. de Naples (C) : 382 sq. ; 540 ; 559, n. 2 ; 572, n. 10 ; 604 ; Amph. Buckingham : 384 ; 547 ; 548 ; 549, n. 6 ; 550, n. 2 ; 551, n. 14, 15 ; 559, n. 2 ; 566 ; 567 ; Amph. de l'Ermitage : 385 ; 542, n. 6 ; 547, n. 3 ; 551, n. 3 ; 566 ; 567 ; Crat. de Moscou : 386 ; 566 ; 567 ; Amph. de Capoue : 388, n. 1 ; *Id.* (?), Crat. du Louvre : 388, n. 1 ; 562 ; 563 ; 605. — *Iris et les Satyres*, C. de Brygos, Br. Mus. : 40. — *Ixion*, Canth. du Br. Mus. : 392 ; Amph. M. de Berlin : 393 ; 537 ; Amph. de l'Ermitage : 394 ; 395.
- *Jason domptant les taureaux d'Aiétés* (?), Amph. M. de Naples : 146 ; *J. et le dragon de Colchide*, C. du Vatican : 344, n. 7 ; *J. et Pélidas*, V. de l'anc. Coll. Durand : 481, n. 6. V. *Médée*.
- *Képhalos*, v. *Eôs*. — *Kyknos*, v. *Héraclès*.
- *Laios*, v. *Chrysippos*. — *Lamie* (?) et *monstre femelle*, Cén. M. de Berlin : 583. — *Laocoön*, *Fragm.* de la Coll. Jatta : 160-61 ; 534, n. 2 ; 599. — *Leucippides* (*Enlèvement des*), Hydr. de Meidias, Br. Mus. : 544 ; 547, n. 3 ; 555. — *Linos*, v. *Héraclès*. — *Lykos* (*Châtiment de*), v. *Dircé*. — *Lycurgue* (*Folie de*), Crat. M. de Naples : 70 ; Amph. de la Coll. Jatta : 70 ; 540, n. 4 ; *Fragm.* de la Coll. Fiedler : 71 ; 545, n. 7 ; 548, n. 5 ; Crat. du Br. Mus. : 71 ; 452, n. 3 ; 540, n. 7 ; Amph. M. de Naples : 72 ; 540, n. 4 ; *Fragm.* du M. de Tarente et Amph. M. de Munich : 72 ; Amph. M. de Naples : 73.
- *Macareus*, v. *Canacé*. — *Marsyas*, v. *Apollon*. — *Médée à Corinthe*, Crat. du Louvre : 398 sq. ; Crat. M. de Naples : 400 ; 550, n. 4 ; 566 ; 568 ; 573 ; Amph. de la Bibl. Nationale : 402 ; 568, n. 3, 4 ; Amph. du Louvre : 403 ; 566 ; 568 ; Amph. M. de Naples : 404 ; 568, n. 4 ; 573 ; Amph. M. de Munich : 405 sq. ; 530,

- n. 10 ; 531, n. 4 ; 539, n. 2 ; 541, n. 2 ; 542 et n. 1, 2 ; 547 et n. 3 ; 548, n. 3, 5 ; 549, n. 6 ; 550 et n. 8 ; 551, n. 3, 13 ; 554, n. 8 ; 558 ; 559, n. 7 ; 560, n. 1, 3 ; 561, n. 10 ; 566 ; 568 et n. 4 ; 569 ; 571, n. 5 ; 573 ; *Médée rajeunit Aïson ou Jason* (?), Léc. de Leyde : 467, n. 3 ; *Id.*, ou *Médée et Pélidas*, Léc. de Gêla : 467, n. 3 ; *Médée et le prodige du bélier*, Hydr. du Br. Mus. : 467, n. 3 ; *Id.*, *Pélidas et Péliades*, C. du Vatican : 475 ; 478 ; 534, n. 2 ; Cen. de la Bibl. Nationale : 475, n. 5 ; Crat. de Corneto : 475, n. 7 ; 477 ; 478, n. 1, 2 ; 479, n. 8 ; Stam. M. de Berlin et Stam. M. de Munich : 477, n. 2 ; 478, n. 2 ; Pyx. du Louvre : 479 ; Hydr. de l'anc. Coll. Hope : 480. — *Méduse*, v. *Persée*. — *Mélagre et Atalante*, Hydr. de Cumes : 428, n. 4 ; Amph. M. de Bari : 429 ; *Mort de M.*, Amph. M. de Naples : 431 sq. ; 562. — *Memnon*, v. *Eôs*. — *Mime* (Scène de) Amph. M. de Corneto : 51, n. 6. — *Myrtilos*, v. *Pélops*.
- *Nausicaa*, Pyx. M. de Boston : 169 ; 479, n. 3 ; 534, n. 2 ; 550, n. 3 ; 572 ; Canth. du Br. Mus. : 170 ; 534, n. 2 ; 572 ; Amph. M. de Munich : 170 ; 534, n. 2 ; 572 ; Amph. du Br. Mus. : 171, n. 3. — *Néoptolème quittant Scyros* (?), C. M. de Corneto : 188 ; 191 ; 192 ; 600 ; *Id.*, Stam. de l'Ermitage : 189 ; 534, n. 2 ; Crat. du Louvre : 190 ; *Id.* (?), Amph. M. arch. Florence : 191 ; *Meurtre de N.*, Amph. de la Coll. Jatta : 253 ; 536, n. 5 ; 540 ; 572 ; 573. V. *Phlyaques*. — *Niobé*, Amph. M. de Naples : 82 sq. ; 542, n. 6 ; 559, n. 7. — *Nymphes*, v. *Persée*.
- *Œdipe et la Sphinx*, C. du M. Grégorien : 583 ; *Œdipe et Tirésias* (?) : 143 ; *Œdipe et Thésée* (?), Amph. du Vatican : 209 ; 210 ; 540, n. 5. — *Oïneus* (?), Amph. de l'Ermitage : 211 ; 446 ; 554, n. 8 ; V. du Br. Mus. ; 445. — *Oïnomaios*, v. *Pélops*. — *Oreste et Egisthe*, Pél. M. de Vienne : 26, n. 5 ; 86, n. 1 ; Amph. M. de Berlin : 86, n. 1 ; *O.* et *Clytemnestre*, Calpis M. de Nauplie : 86 ; *O.* et *Electre au tombeau d'Agamemnon*, Amph. M. de Naples : 88 ; 540, n. 5 ; Hydries M. de Naples : 88 ; 572 ; 598 ; Hydr. M. de Munich : 89 ; 572 ; Amph. Coghill : 90 ; 572 ; *Id.* (?) Amph. du Louvre : 90, n. 2 ; Crat. M. de Syracuse : 93 ; *O. poursuivi par les Erinyes*, Crat. de l'Ermitage : 94 ; 95 ; 573 ; Amph. M. de Naples et Crat. d'Oxford : 94, n. 5 ; Crat. M. de Vienne et Vases de l'anc. Coll. Hamilton : 94, n. 6 ; Vase de Copenhague, Hydr. M. de Berlin et Amph. de l'Ermitage : 94, n. 7 ; Amph. M. de Naples : 95 ; 96, 572 ; Amph. M. de Berlin : 96 ; 572 ; *Purification d'Oreste*, Crat. du Louvre : 97 ; 98 ; 534 ; 540 ; 598 ; Cratères du Br. Mus. et de l'Ermitage : 97, n. 6 ; *Id.*, ou *Apolon consacrant le glaive d'O.*, Amph. M. de Naples : 97, n. 6 ; *O. sous la protection d'Athéna et d'Apollon*, Hydr. M. de Berlin : 99 ; Amph. du Vatican : 100 ; 572 ; Crat. du Br. Mus. : 100 ; 537, n. 1 ; 540 et n. 4 ; 605 ; *Vote d'Athéna en faveur d'O.*, V. de Kertch : 101, n. 1. V. *Iphigénie*, *Téléphe*. — *Orithye*, Amph. M. de Munich et C. M. de Francfort : 138, n. 4. — *Orphée et les Thraces*, Crat. du M. de Berlin : 68, n. 1 ; *Orphée dans l'Hadès*, Fragments de la Coll. Fenicia : 560, n. 2 ; 561, n. 8.
- *Palladium* (Rapt du), C. de Hiéron, Ermitage : 47 ; 158, n. 2 ; Pél. M. de Naples : 157 ; 540, n. 5 ; 558, n. 4 ; Amph. M. Naples : 158 ; 159 ; 534, n. 2 ; V. du Louvre : 158, n. 2 ; *Id.* (?), Crat. du Louvre : 388, n. 1 ; 562 ; 563 ; 605. — *Pandôra*, C. de Nola : 25, n. 12 ; Amph. de l'anc. Coll. Pourtalès : 41 ; Crat. du Br. Mus. : 41, n. 8 ; 46, n. 9 ; 548, n. 6. — *Paris* (Jugement de), Hydr. M. Carlsruhe : 544, n. 5 ; 547, n. 3. — *Patrocle* (Funérailles de), Amph. M. de Naples : 406, 539, n. 2. — *Pégase*, v. *Bellérophon*. — *Péliades*, v. *Médée*. — *Pélops*, *Oïnomaios et Hippodamie*, Léc. du M. d'Athènes : 447, n. 2 ; 449, n. 7 ; Situle de la V. Giulia : 450 ; 459, n. 3 ; 536 ; 604 ; 605 ; Amph. de Ruvo : 451 ; 459 ; 540, n. 7 ; 547, n. 3 ; 548, n. 2 ; Crat. du Br. Mus. : 452 ; 459 ; 547, n. 3 ; 550, n. 2 ; 551 et n. 14 ; Amph. M. de Naples (D) : 453 ; 459 ; *Id.* (E) 453 ; 459 ; 604 ; Amph. du Br. Mus. : 453 ; 460 ; 464 ; Amph. de Ruvo : 454 ; 460 ; 464 ; Crat. M. de Naples : 454 sq. ; 460 ; 464 ; 465 ; 534, n. 2 ; 604 ; Amph. M. de Naples (I) : 456 ; 460 ; *Id.* (J) : 456 ; 460 ; 464 ; *Id.* (K.) : 457 ; 460 ; Amph. M. d'Arezzo : 457, n. 2 ; 458 ; 465 ; 534, n. 2 ; Hydr. de la Bibl. Nationale : 458 ; *Pélops précipite Myrtilos*, Aryb. M. de Berlin : 459. — *Pénélope et Télémaque*, Sk. M. de Chiusi : 173 ; 572, n. 3 ; 573. — *Penthée et les Bacchantes*, Ps. de la Coll. Bourguignon : 102, n. 5 ; C. Mus. Naples et de la Coll. Jatta : 103 ; 308 ; Calpis M. de Munich : 103 ; 308 sq. ; C. de la Villa Giulia : 310 ; Sk. de la coll. Spinelli : 310 ; Pyx. du Louvre : 310, n. 5. — *Penthésilée*, v. *Achille*. — *Persée et Méduse*, V. de Nola : 25, n. 7 ; Pyx. du Louvre : 111-12 ; Crat. de Catane : 263, n. 6 ; *P.* et *Satyres*, V. de l'anc. coll. Pacileo : 41 ; *P.* et les *Nymphes*, Amph. du Br. Mus. : 108, n. 10 ; *P.* et les *Phorkides*, Pyx. du M. d'Athènes : 110 ; *P. Athéna et Andromède* : 263, n. 6. V. *Andromède*. — *Perses* (Amph. des), M. de Naples : 406 ; 526-27 ; 539, n. 2 ; 542 et n. 6 ; 548, n. 5 ; 561, n. 10 ; *P. autour d'une stèle*, Léc. Univ. de Tubingen :

- 138, n. 4 : *P. en chasse*, Aryb. de Xénophantos, de l'Ermitage : 541, n. 3.
- V. *Batailles d'Alexandre*. — *Phaon et Démonessa*, Hydr. de Populonia, M. arch. de Florence : 544, n. 7. — *Phèdre*, Crat. du Br. Mus. : 329 ; 541, n. 6 ; 572, n. 3 ; *Id.* (?), Léc. M. de Naples : 333 ; Hydr. M. de Berlin : 334. — *Philoctète*, Cratères du Louvre : 486, n. 4 ; 604 ; Aryb. Castellani : 489 ; Crat. M. de Syracuse : 489 sq. — *Phineus et les Harpyes*, Amph. Br. Mus. : 12, n. 2 ; Amph. de la Coll. Jatta et Cen. de la Coll. Vagliasindi-Polizzi : 12, n. 2. — *Phlyaques (Scènes de)*, Crat. du Louvre (Ulysse, Arété et Alcinoos) : 47, n. 6 ; Crat. du Vatican (Aventure amoureuse de Zeus) : 48 ; 598 ; V. du Br. Mus. (Combat d'Arès et d'Héphaïstos) et Crat. de l'Ermitage (Héraclès dévorant les offrandes) : 48 ; Crat. de l'Ermitage (Héraclès à Delphes), du M. de Berlin (H. en visite), de Lentinini (H. amoureux), du Br. Mus. (Pèlerinage du Chirôn), du M. de Bari (Naissance d'Hélène) : 49 ; V. de Catane (Héraclès et les Cercopes), V. du M. de Berlin (Priam et Néoptolème), Fragm. d'Asstéas, de Milan (Cassandre et Ajax) : 49 ; V. de la Coll. Raimone (Parodie d'*Antigone*) : 49 ; 159, n. 4 ; V. du M. de Naples : 564, n. 6 ; Crat. d'Asstéas, M. de Berlin : 565, n. 4. — *Phorkides*, v. *Persée*. — *Polymestor*, v. *Hécube*. — *Polyxène* (?), Fragm. M. de Tarente : 263, n. 6. — *Prétendants (Massacre des)*, Sk. M. de Berlin : 24, n. 5 ; 169, n. 11 ; 179, n. 6 ; 479, n. 3 ; 599. — *Priam auprès d'Achille*, Sk. M. de Vienne et Léc. archaïque : 53 ; 117, n. 4 ; Stam. M. de Munich : 54 ; 117-18 ; 534, n. 2 ; C. M. de Munich, Fragments du Louvre et Stam. M. arch. de Florence : 117, n. 4 ; Amph. de l'Ermitage : 118-19 ; 530, n. 11 ; 534, n. 1 ; 540, n. 7. V. *Phlyaques*. — *Poseidon*, v. *Héraclès*. — *Prométhée et Héraclès*, Amph. de l'anc. coll. Vidoni et du M. de Berlin : 25, n. 4. V. *Atlas*. — *Pronomos (Amph. de P.)*, M. de Naples : 35, n. 5 ; 43 sq. ; 541, n. 3 ; 545 et n. 7 ; 546, n. 2 ; 547 ; 548, n. 6 ; 549, n. 5 ; 550, n. 8 ; 552 ; 554, n. 6 ; 568 ; 570, n. 8 ; 598. — *Psychostasie*, C. du Louvre : 16, n. 1 ; Stam. de la Bibl. Nationale : 16, n. 2 ; 55.
- *Saphô (Couronnement de)*, Hydr. M. d'Athènes : 197. — *Satyres*, v. *Héra, Héraclès, Iris, Persée, Sphinx*. — *Scènes funèbres*, Léc. Univ. de Tubingen : 138, n. 4 ; Amph. M. de Munich : 405, n. 9 ; 541, n. 2 ; 559, n. 7 ; Amph. M. de Boston : 541, n. 2 ; 559, n. 7 ; Amph. M. de Naples : 559, n. 7 ; Amph. M. de Bari : 559, n. 7 ; 602. *Id.* (?) Amph. du Louvre : 90, n. 2. — *Scène de gynécée*, (Cen. d'Athènes : 171, n. 3. — *Scènes infernales*, Amph. M. de Munich : 227, n. 1 ; 406 ; 415, n. 1 ; 525, n. 2 ; 560, n. 1, 2 ; 561, n. 8, 10 ; Amph. M. de Naples : 227, n. 1 ; 453 ; 525, n. 2 ; 531, n. 6 ; 560, n. 2 ; 561, n. 6 ; 604 ; Amph. de l'Ermitage : 394-95 ; Amph. M. de Carlsruhe : 525, n. 2 ; 560, n. 2 ; 561, n. 6, 8 ; Fragm. M. de Carlsruhe : 561, n. 8 ; Fragm. M. de Tarente : 560, n. 2 ; 561, n. 10 ; Fragm. de la Coll. Fenicia : 560, n. 2 ; 561. — *Séléné*, v. *Hélios*. — *Silènes*, Ps. de Douaris, Br. Mus. : 40 ; *Silène*, C. d'Euphronios (?), M. de Boston : 47, n. 1. V. *Héraclès, Sphinx*. — *Sphinx* (?), C. de Hiéron, M. de Boston : 47 ; *S. et Silène*, Crat. M. de Naples : 42 ; 583 ; 606 ; *S. et éphèbes*, Crat. de Parme : 583 ; *S. et Satyres*, Crat. du Louvre : 583. V. *Œdipe*. — *Sthénébée*, v. *Bellérophon*. — *Suppliantes sur un autel*, Amph. de la Coll. Jatta : 141, 521 sq. ; Amph. de l'Ermitage et Crat. de Conversano : 521 sq. — *Syleus*, v. *Héraclès*.
- *Talos (Mort de)*, Amph. de la Coll. Jatta : 544 et n. 7 ; 545, n. 10. — *Télémaque*, v. *Pénélope*. — *Téléphe*, C. Mus. de Boston : 121, n. 6 ; 122, n. 4 ; 127 et n. 6 ; 504, n. 6 ; *T. et le petit Oreste*, Pél. du Br. Mus. : 55 ; 56 ; 127 ; 534, n. 2 ; 599 ; Hydr. M. de Naples : 126, n. 1 ; 509-10 ; 511, n. 2 ; 540, n. 4 ; 551, n. 14 ; 605 ; Vase Tischbein : 509-10 ; 605 ; Crat. M. de Naples : 126, n. 1 ; 511-12 ; 605 ; Vases falisques : 512, n. 4 ; *Combat de Téléphe et d'Achille* Crat. de l'Ermitage : 503, n. 4.
- *Thamyras*, Hydr. du Vatican : 133, n. 5 ; 197 ; 534, n. 2 ; *Id.* M. de Boston : 195 ; 534, n. 2 ; Hydr. du M. de Naples et Amph. de l'Ermitage : 197 ; 534, n. 2. — *Thanatos*, Léc. du Louvre : 20 ; 240. — *Thersite*, v. *Achille*. — *Thésée à la mer*, C. d'Euphronios, Louvre : 11, n. 3 ; 26, n. 6 ; 324, n. 8 ; Crat. M. de Bologne, 324, n. 8 ; 544, n. 5 ; Crat. de la Bibl. Nationale et Vase Tricase : 324, n. 8 ; *Thésée et Ariane*, Fragm. de Bonn et Stam. M. de Boston : 35, n. 5. V. *Œdipe*. — *Thétis*, v. *Achille*. — *Tirésias*, v. *Œdipe*. — *Trip-tolème (Mission de)*, Sk. de Hiéron, Br. Mus. : 252 ; 544, n. 1, 4. — *Trôïlos*, Stam. de la Coll. Fould : 216 ; 600 ; C. du Louvre : 216, n. 2 ; 217, n. 6 ; Crat. du Br. Mus. : 216, n. 3 ; 600 ; Vases de l'Acad. de Pétersbourg, des Coll. de Feis et Fittipaldi : 216, n. 3 ; Amph. du M. arch. de Florence : 217 ; C. d'Euphronios, M. de Pérouse, Hydries du Br. Mus. et de l'anc. Coll. Roger : 217, n. 6 ; Amph. corinthienne : 218, n. 2 ; — *Tyrô* (?), Amph. M. de Naples : 225 ; 602 ; Sk. de Locres : 225, n. 1 ; V. italote : 225, n. 1 ; 604.

- *Ulysse (Reconnaissance d'U.)*, Sk.
M. de Chiusi : 173 ; 573 ; 600. V. *Cyclope*, *Farces du Cabirion*, *Phlyagues*.
— *Zeus*, v. *Alcmène*, *Phlyagues*.
VÊTEMENTS (sur les vases peints) : 543-51.
VETTI (Maison des) : 35, n. 4 ; 310, n. 5 ; 380, n. 3 ; 382, n. 8 ; 604.
VICTIMES HUMAINES : 46 ; 154, n. 5 ; 256 et n. 4 ; 591.
VIGNE : 75 (V. et Lycurgue) ; 444, n. 7 (V. et Oineus).
VIN (Débat sur le V. et la bière) : 79.
VIRGILE : 120 ; 156, n. 6 ; 160 ; 162, n. 4 ; 163, n. 1 ; 164 et n. 4 ; 165, n. 1, 2 ; 599.
VOTE : 54, n. 6 ; 55 ; 598 (V. des Achéens pour les armes d'Achille) ; 101, n. 1 (V. d'Athéna en faveur d'Oreste).
VOTIFS (Monuments) : 4 ; 28 ; 33, n. 3 ; 37 ; 93, n. 8 ; 172 ; 230 ; 420, n. 4 ; 456, n. 2 ; 476, n. 4 ; 561, n. 10 ; 568-71 ; 603 ; 604.
XANTRIES, v. *ESCHYLE* ;
XÉNOCLÈS, *Bacchantes* : 532.
XÉNOPHANTOS, céramiste : 169, n. 1 541, n. 3.
XERXES 148, n. 1 ; 526, n. 8.
Ξάνα : 567.
Ξουτίς : 549 sq.
ZALMOXIS : 63 ; 77, n. 6.
ZÉTHOS : 291 sq. ; 312.
ZEUS : 15 ; 18, n. 4 ; 48, n. 5 ; 63 ; 134 ; 135 ; 200 ; 243 ; 245, n. 4 ; 248, n. 3 ; 291 ; 293 ; 294 ; 299 et n. 10 ; 312, n. 3 ; 313, n. 8 ; 344 ; 456 ; 590-91 ; — v. *LYKIOS*, *PHIDIAS*, *TEMPLES*, *VASES PEINTS*.
ZEUXIS : 10 ; *Famille de Centaures* : 9 ; Ecole de Z. : 35.
ZONARAS : 578, n. 10.
ZONES : composition par Z. en céramique 541 ; 570 ; 571 ; Broderies en Z 547.
ZOPYROS, ciseleur : 101, n. 1 ; 598.
Ζυγά (du cœur) : 46, n. 3.

ERRATA

- P. 20, ligne 7. Au lieu de *Iliupersis*, lire ici, et partout ailleurs, *Ilioupersis*.
- P. 26, l. 12. Comme le *Silène fatigué*, les *Joueuses d'osselets* sont une peinture d'Herculanum, et non pas de Pompéi.
- P. 28, l. 20. Au lieu de *Thèbes*, lire *Corinthe*.
- P. 36, l. 20. Si la *Niobé* est bien de Pompéi, *Phèdre et la nourrice* proviennent d'Herculanum (cf. *supr.*, p. 329, n. 1).
- P. 59, l. 25. Au lieu de *moins chimérique*, lire *plus chimérique*.
- P. 59, l. 36. Au lieu de *stéréotypés*, lire *stéréotypes*.
- P. 65, n. 3, l. 27. Lire 'Ινδών.
- P. 71, l. 10. Au lieu de *Amphore*, lire *Cratère*.
- P. 75, l. 13. Lire *Apollodore*.
- P. 91, dernière l. Au lieu de *le drame est localisé*, lire *la reconnaissance est simplement localisée*.
- P. 119, dernière l. Au lieu de *Louvre*, lire *Ermitage*.
- P. 128, n. 5. Les vases peints marqués comme différents, sous les rubriques B et C, sont identiques. Il s'agit dans les deux cas du Cratère du Louvre, E 635.
- P. 138, n. 3, l. 1. Au lieu de n° 3554, lire n° 3553 (= COLLIGNON-COUVE, n° 835).
- P. 142, n. 5. Lire REINACH, *Rép.*, II, 175, 4.
- P. 165, l. 18. Au lieu de *venait glisser*, lire *venait se glisser*.
- P. 182, n. 1, l. 3. Au lieu de p. 105, lire p. 150.
- P. 252, l. 2, et 1^{re} ligne de la note. Au lieu de *coupe*, lire *skyphos*.
- P. 277, l. 3. Au lieu de *les peintres du vase*, lire *les peintres de vases*.
- P. 279, n. 5, l. 5. Au lieu de *Vivre, même avec un tiers*, etc. lire *Vivre avec un tiers serait-ce exactement le contraire du dénouement de Sophocle ?*
- P. 283, l. 9-10. Reconnaissons qu'au point de vue théorique une apparition finale de Dionysos ἀπὸ μηχανῆς ne serait pas aussi nécessairement inconciliable que nous le disons avec une intervention un peu antérieure d'Héraclès, si ce dernier était conçu comme un héros encore mêlé à la vie des hommes (v. *supr.*, p. 277, n. 1), et si son intervention avait été inefficace, comme le précise Hygin (cf. l'opinion de Klügmann, *supr.*, p. 283, n. 2). Aussi bien, cette inefficacité même suffirait à prouver qu'Héraclès ne pouvait apparaître ἀπὸ μηχανῆς, en tant que divinité, de sorte que son rôle n'eût pas été forcément exclusif de celui de Dionysos. Ce serait beaucoup, cependant, d'une double intervention qui se produirait ainsi du dehors. Soulignons, d'ailleurs, que la présente réserve à une déduction peut-être trop rigoureusement formulée ne touche en rien à la doctrine que nous avons soutenue ; nous demeurons tout à fait persuadé, d'après l'ensemble des arguments produits, que la fable 72 d'Hygin est sans rapport avec l'*Antigone* d'Euripide et qu'Héraclès ne jouait absolument aucun rôle dans ce drame.
- P. 321, n. 5, l. 1. Cette peinture de vase se trouve aujourd'hui au Musée Britannique ; v. REINACH, *Rép.*, 2^e éd., I, 91.
- P. 340, n. 4, l. 6. Au lieu de *Athènes*, lire *Athéna*.
- P. 352, 5^e ligne avant fin. Lire *Oxyrhynchos*.
- P. 364, l. 11. Au lieu de *derrière lui*, lire *derrière ce dernier*.
- P. 376, dernière l. Lire *à un autre tragique*.
- P. 394, n. 5. Lire REINACH, *Rép.*, I, 355, 1.
- P. 407, l. 5. Lire ΜΗΔΕΙΑ.
- P. 407, l. 23. Lire ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ.
- P. 426, n. 3, l. 18. Au lieu de *de l'époque alexandrine*, lire *d'époque postérieure*.
- P. 456, l. 15. Au lieu de *Cratère*, lire *Amphore*.
- P. 457, l. 2. Au lieu de *d'Amazones*, lire *de Perses*.

- P. 486, n. 4, l. 1. Au lieu de *stamnos*, lire *cratère*.
P. 526, l. 4. Lire *hilarotragédie*.
P. 530, l. 15. Au lieu de *peintre tarentin*, lire *peintre apulien*.
P. 573, l. 7. Au lieu de *groupe de terre cuite*, lire *relief de terre cuite*.
P. 583, 9^e ligne avant fin. Au lieu de *péliké de Camiros*, lire *œnochoé de Camiros*.
P. 603, l. 2. Au lieu de *Polymestor*, lire *Polydore*.
P. 604, 7^e ligne avant fin. Au lieu de *Lesbos*, lire *Lemnos*.
-

TABLE DES PLANCHES

Pl.	I.	—	1.	Electre et Oreste au tombeau d'Agamemnon, Cratère du Musée de Syracuse.	
			2.	Purification d'Oreste, Cratère du Musée du Louvre.....	92
Pl.	II.	—		Oreste sous la protection d'Athéna et d'Apollon, Cratère du Musée Britannique	100
Pl.	III.	—		La Rançon d'Hector, Amphore de l'Ermitage	118
Pl.	IV.	—		Tyrô, Relief de terre cuite du Musée de Syracuse.....	226
Pl.	V.	—		Alcmène sauvée par Zeus, Cratère du Musée Britannique	242
Pl.	VI.	—		Andromède, Amphore du Musée de Naples.....	258
Pl.	VII.	—		Les Présents de Médée, Cratère du Musée du Louvre.....	398
Pl.	VIII.	—		Médée, Amphore du Musée de Munich.....	406
Pl.	IX.	—		Les Perses, Amphore du Musée de Naples.....	526

TABLE DES FIGURES

Fig.	1. — Phineus et les Harpyes, Amphore du Musée Britannique.....	12
---	2. — Ambassade d'Ulysse auprès d'Achille, Cratère du Musée du Louvre.....	15
---	3. — Eôs et Memnon, Coupe de Douris du Musée de Louvre.....	17
---	4. — Thanatos, Lécythe du Musée du Louvre.....	21
---	5. — Atlas et Prométhée, Coupe du Musée du Vatican.....	25
---	6. — Oreste châtiant Egisthe, Péliké du Musée de Vienne.....	27
---	7. — Niobé et les Niobides, Peinture sur marbre de Pompéi.....	36
---	8. — Héraclès et Linos, Cotyle de Pistoxénos du Musée de Schwerin....	39
---	9. — Héraclès soutenant le monde, Cratère de la Collection Jatta.....	40
---	10. — Silène et la Sphinx, Cratère du Musée de Naples.....	42
---	11. — Châtiment du Cyclope, Cratère de la Collection Cook.....	43
---	12. — Amphore de Pronomos, du Musée de Naples.....	44
---	13. — Aventure amoureuse de Zeus, Cratère du Vatican.....	48
---	14. — Cassandre arrache Ajax de l'autel d'Athéna, Fragment de cratère d'Asstéas, Scala de Milan.....	50
---	15. — Parodie d'Antigone, Cratère de l'ancienne Collection Raimone....	50
---	16. — Ulysse et Circé, Vase du Musée Britannique.....	50
---	17. — Priam auprès d'Achille, Skyphos du Musée de Vienne.....	53
---	18. — Folie meurtrière de Lycurgue, Cratère du Musée de Naples.....	70
---	19. — Id., Amphore de la Collection Jatta.....	70
---	20. — Id., Fragment d'amphore de la Collection Fiedler.....	71
---	21. — Id., Cratère du Musée Britannique.....	72
---	22. — Id., Amphore du Musée de Naples.....	73
---	23. — Id., Amphore du Musée de Naples.....	74
---	24. — Niobé sur le tombeau de ses enfants, Amphore du Musée de Naples.	83
---	25. — Oreste tuant Clytemnestre, Calpis du Musée de Nauplie.....	86
---	26. — Oreste et Electre au tombeau d'Agamemnon, Amphore du Musée de Naples.....	88
---	27. — Id., Hydrie du Musée de Naples.....	88
---	28. — Id., Hydrie du Musée de Munich.....	89
---	29. — Id., Amphore Coghill.....	90
---	30. — Oreste poursuivi par les Erinyes, Cratère de l'Ermitage.....	95
---	31. — Id., Amphore du Musée de Naples.....	96
---	32. — Id., Col d'amphore du Musée de Berlin.....	97
---	33. — Oreste sous la protection d'Athéna et d'Apollon, Amphore du Musée du Vatican.....	100
---	34. — Persée et les Phorkides, Pyxis du Musée d'Athènes.....	110
---	35. — Persée et les Gorgones, Pyxis du Musée du Louvre.....	112
---	36. — Priam auprès d'Achille, Stamnos du Musée de Munich.....	118
---	37. — Téléphe et le petit Oreste, Péliké du Musée Britannique.....	126
---	38. — Suicide d'Ajax, Cratère du Musée Britannique.....	129
---	39. — Id., Stamnos du Musée de Palerme.....	130
---	40. — Actéon dévoré par ses chiens, Cratère du Musée de Boston.....	133
---	41. — Chasse d'Actéon, Cratère du Musée de Naples.....	136
---	42. — Funérailles d'Actéon, Pyxis du Musée d'Athènes.....	137
---	43. — Antigone devant Créon, Amphore du Musée Britannique.....	141
---	44. — Electre recevant l'urne, Cratère du Musée de Vienne.....	143
---	45. — Œdipe et Tirésias (?).	144
---	46. — Jason et les taureaux d'Aiétés (?), Détail d'une amphore du Musée de Naples.....	146
---	47. — Andromède, Hydrie du Musée Britannique.....	149
---	48. — Rapt du Palladium, Péliké du Musée de Naples.....	157
---	49. — Id., Amphore du Musée de Naples.....	159
---	50. — Laocoön, Fragment de la Collection Jatta.....	161

Fig. 51. —	Nausicaa, Pyxis du Musée de Boston	168
— 52. —	Id., Canthare du Musée Britannique.....	170
— 53. —	Id., Amphore du Musée de Munich.....	171
— 54. —	Tristesse de Pénélope, Reconnaissance d'Ulysse, Skyphos du Musée de Chiusi	174
— 55. —	Revendication d'Hélène, Vase du Musée du Vatican.....	182
— 56. —	Néoptolème quittant Scyros (?) Coupe du Musée de Corneto.....	189
— 57. —	Id., Stamnos de l'Ermitage	189
— 58. —	Id., Cratère du Musée du Louvre	190
— 59. —	Id., (?), Amphore du Musée archéologique de Florence.....	192
— 60. —	Thamyras, Hydrie du Musée de Boston.....	195
— 61. —	Id., Hydrie du Musée du Vatican.....	196
— 62. —	Id., Hydrie du Musée de Naples.....	196
— 63. —	Id., Amphore de l'Ermitage	196
— 64. —	Danaos (?), Cratère du Musée du Louvre.....	207
— 65. —	(Œdipe et Thésée (?), Hydrie du Musée du Vatican.....	209
— 66. —	Oineus et Agrios (?), Amphore de l'Ermitage.....	211
— 67. —	Femme immolée (?), Cratère du Musée de Schwerin.....	212
— 68. —	Achille et Trôïlos, Stamnos de la Collection Fould.....	216
— 69. —	Tyrô et ses fils (?), Amphore du Musée de Naples.....	225
— 70. —	Id., Relief de terre cuite de Medma, Musée de Syracuse.....	226
— 71. —	Macareus et Canacé, Hydrie du Musée de Bari.....	235
— 72. —	Adieux d'Admète et d'Alceste, Cratère de la Bibliothèque Natio- nale	241
— 73. —	Alcmène, Amphore du Musée Britannique.....	244
— 74. —	Hippothoôn, Fragments de l'Université de Tubingen.....	252
— 75. —	Meurtre de Néoptolème, Amphore de la Collection Jatta.....	254
— 76. —	Andromède, Cratère du Musée de Berlin.....	257
— 77. —	Id., Amphore du Musée de Naples.....	259
— 78. —	Id., Hydrie du Musée de Berlin.....	260
— 79. —	Id., Fragments de l'Université de Halle.....	261
— 80. —	Id., Amphore du Musée de Naples.....	261
— 81. —	Id., Hydrie du Musée Britannique.....	262
— 82. —	Id., Hydrie du Musée de Bari	262
— 83. —	Id., Cenochoé du Musée de Naples.....	262
— 84. —	Id., Relief de terre cuite du Musée de Berlin.....	263
— 85. —	Héraclès intercédant pour Antigone, Amphore de la Collection Jatta	274
— 86. —	Id., Amphore du Musée de Berlin.....	275
— 87. —	Id., (?), Fragment du Musée de Carlsruhe.....	276
— 88. —	Châtiment de Lykos et de Dircé, Cratère du Musée de Berlin.....	306
— 89. —	Penthée et les Bacchantes, Calpis du Musée de Munich.....	309
— 90. —	Chrysippos ravi par Laïos, Cratère de la Collection Pulzky.....	315
— 91. —	Id., Amphore du Musée de Berlin.....	316
— 92. —	Id., Amphore du Musée de Naples.....	316
— 93. —	Sacrifice de Polyxène, Bol à reliefs du Musée de Berlin.....	319
— 94. —	Id., Bol à reliefs du Musée d'Athènes.....	320
— 95. —	Hécube et Polymestor, Vase du Musée Britannique	321
— 96. —	Phèdre, Cratère du Musée Britannique.....	329
— 97. —	Id., (?), Lécythe du Musée de Naples.....	334
— 98. —	Id., (?), Hydrie du Musée de Berlin.....	334
— 99. —	Mort d'Hippolyte, Cratère du Musée Britannique.....	336
— 100. —	Id., (?), Amphore du Musée de Berlin.....	338
— 101. —	Id., (?), Fragment de l'Université de Halle.....	339
— 102. —	Eurydice et Opheltès, Amphore de Lasimos, au Musée du Louvre..	359
— 103. —	Hypsipyle, Amphore du Musée de Naples.....	361
— 104. —	Id., Amphore du Musée de Naples.....	364
— 105. —	Id., Amphore de l'Ermitage	365
— 106. —	Ion et Créuse, Hydrie du Musée de Cassel	367
— 107. —	Iphigénie à Aulis, Bols à reliefs du Musée de Berlin et du Musée d'Athènes	369
— 108. —	Sacrifice d'Iphigénie, Amphore du Musée Britannique.....	371
— 109. —	Iphigénie en Tauride, Amphore du Musée de Naples.....	381
— 110. —	Id., Cratère du Musée de Pavie.....	381
— 111. —	Id., Amphore du Musée de Naples.....	383
— 112. —	Id., Amphore Buckingham	384

Fig. 113. — Id., Amphore de l'Ermitage	385
— 114. — Id., Cratère de Moscou.....	386
— 115. — Ixion, Canthare du Musée Britannique.....	392
— 116. — Id., Amphore du Musée de Berlin.....	393
— 117. — Id., Col d'amphore de l'Ermitage	394
— 118. — Mort de la fille de Créon, Cratère du Musée de Naples.....	404
— 119. — Médée tuant ses enfants, Amphore de la Bibliothèque Nationale..	403
— 120. — Id., Amphore du Musée du Louvre.....	404
— 121. — Fuite de Médée, Amphore du Musée de Naples.....	404
— 122. — Méléagre et Atalante, Amphore du Musée de Bari.....	429
— 123. — Mort de Méléagre, Amphore du Musée de Naples.....	431
— 124. — Œdipe recueilli par Périboia, Bol à reliefs du Musée du Louvre....	438
— 125. — Oineus et Agrios (?), Vase du Musée Britannique.....	445
— 126. — Arrivée de Pélops à Pise, Situle de la Villa Giulia	451
— 127. — Le complot avec Myrtilos, Amphore de Ruvo.....	452
— 128. — Id., Cratère du Musée Britannique.....	452
— 129. — Préliminaires de la course de Pélops et d'Oinomaos, Amphore du Musée Britannique	453
— 130. — Id., Amphore de Ruvo	454
— 131. — Id., Cratère du Musée de Naples.....	455
— 132. — La course de Pélops et d'Oinomaos, Détail d'une amphore du Musée de Naples	457
— 133. — Victoire de Pélops, Amphore du Musée d'Arezzo.....	458
— 134. — Chute et mort d'Oinomaos, Hydrie de la Bibliothèque Nationale..	459
— 135. — Mort de Myrtilos, Aryballe du Musée de Berlin.....	460
— 136. — Médée et les Péliades, Coupe du Musée du Vatican.....	478
— 137. — Les Péliades, Pyxis du Musée du Louvre.....	480
— 138. — Id., Hydrie de l'ancienne Collection Hope.....	480
— 139. — Combat d'Étéocle et de Polynice, Bol à reliefs du Musée Bri- tannique	482
— 140. — Mort des frères ennemis, Bol à reliefs de l'Université de Halle....	483
— 141. — Id., Fragment de bol à reliefs du Musée d'Athènes.....	483
— 142. — Œdipe, Fragment de bol à reliefs du Musée Britannique.....	484
— 143. — Philoctète à Lemnos, Aryballe Castellani.....	489
— 144. — Id., Cratère du Musée de Syracuse.....	490
— 145. — Bellérophon, Proïtos et Sthénébée, Amphore de la Collection Jatta.	498
— 146. — Id., Amphore du Musée de Naples.....	499
— 147. — Bellérophon et Sthénébée, Cratère du Musée de Naples.....	500
— 148. — Châtiment de Sthénébée, Cratère de l'Ermitage.....	501
— 149. — Télèphe et le petit Oreste, Hydrie du Musée de Naples.....	509
— 150. — Id., Vase Tischbein	510
— 151. — Id., Cratère du Musée de Naples	511
— 152. — Suppliantes sur un autel, Amphore de la Collection Jatta.....	522
— 153. — Id., Amphore de l'Ermitage	522
— 154. — Id., Cratère de Conversano.....	522
— 155. — Folie d'Héraclès, Cratère d'Asstéas, au Musée de Madrid.....	525
— 156. — Achille Thersitocône, Amphore du Musée de Boston.....	528
— 157. — Schème de grande Amphore apulienne du Musée de Naples.....	542
— 158. — Andromède, Détail du cratère du Musée de Berlin	546
— 159. — Acteur, Détail de l'amphore de Pronomos, du Musée de Naples ...	547
— 160. — Iphigénie prêtresse d'Artémis, Détail de l'amphore Buckingham..	548
— 161. — Orphée dans l'Hadès, Fragments de la Collection Fenicia.....	562

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	VII
---------------	-----

INTRODUCTION

CHAPITRE	I. — <i>L'Art et la Littérature en Grèce</i>	3
—	II. — <i>Influence de l'Art sur la Poésie</i>	11
—	III. — <i>Influence de la Poésie sur l'Art</i>	23
—	IV. — <i>Le Théâtre et les Vases peints</i>	38
—	V. — <i>La Philologie archéologique</i>	58

PREMIERE PARTIE

THÈMES D'ESCHYLE

CHAPITRE	I. — <i>Lycurgie</i>	63
—	II. — <i>Niobé</i>	80
—	III. — <i>Orestie</i>	86
—	IV. — <i>Penthée</i>	102
—	V. — <i>Phorkides</i>	107
—	VI. — <i>Phrygiens ou Rançon d'Hector</i>	114
—	VII. — <i>Téléphe</i>	121
—	VIII. — <i>Thrèssai</i>	128
—	IX. — <i>Toxotides</i>	132

DEUXIEME PARTIE

THÈMES DE SOPHOCLE

CHAPITRE	I. — <i>Tragédies conservées de Sophocle</i>	141
—	II. — <i>Andromède</i>	148
—	III. — <i>Les Laconiennes</i>	156
—	IV. — <i>Laocoön</i>	160
—	V. — <i>Nausicaa ou les Lavandières</i>	167
—	VI. — <i>Niptra</i>	173
—	VII. — <i>Revendication d'Hélène</i>	181
—	VIII. — <i>Scyriens</i>	185
—	IX. — <i>Thamyras</i>	193
—	X. — <i>Le second Thyeste</i>	199
—	XI. — <i>Trôilos</i>	214
—	XII. — <i>Tyrô</i>	219

TROISIEME PARTIE

THÈMES D'EURIPIDE

CHAPITRE	I. — <i>Aiolos</i>	233
—	II. — <i>Alceste</i>	240
—	III. — <i>Alcmène</i>	242

CHAPITRE	IV. — <i>Alopé</i>	249
—	V — <i>Andromaque</i>	253
—	VI. — <i>Andromède</i>	256
—	VII. — <i>Antigone</i>	274
—	VIII. — <i>Antiope</i>	291
—	IX. — <i>Bacchantes</i>	308
—	X. — <i>Chrysippos</i>	311
—	XI. — <i>Hécube</i>	319
—	XII. — <i>Hippolyte</i>	323
—	XIII. — <i>Hypsipyle</i>	341
—	XIV. — <i>Ion</i>	367
—	XV. — <i>Iphigénie à Aulis</i>	369
—	XVI. — <i>Iphigénie en Tauride</i>	379
—	XVII. — <i>Ixion</i>	389
—	XVIII. — <i>Médée</i>	396
—	XIX. — <i>Méléagre</i>	423
—	XX. — <i>Œdipe</i>	434
—	XXI. — <i>Oïneus</i>	442
—	XXII. — <i>Oïномаος</i>	447
—	XXIII. — <i>Péïades</i>	467
—	XXIV. — <i>Phéniciennes</i>	482
—	XXV. — <i>Philoctète</i>	485
—	XXVI. — <i>Sthénébée</i>	494
—	XXVII. — <i>Téléphe</i>	503

CONCLUSION

CHAPITRE	I. — <i>Les peintures de vases et les poètes secondaires</i>	521
—	II. — <i>Provenance, chronologie et caractères principaux des vases peints à sujet dramatique</i>	534
—	III. — <i>L'influence matérielle du théâtre</i>	543
—	IV. — <i>Rapports des peintures de vases à sujet dramatique avec le grand art</i>	566
—	V. — <i>Intérêt littéraire et historique des vases peints à sujet dramatique</i>	576

APPENDICES

APPENDICE	I. — <i>La Sphinx d'Eschyle</i>	583
—	II. — <i>Achille à Scyros</i>	584
—	III. — <i>Tyrô, le relief et l'épigramme de Cyzique</i>	585
—	IV. — <i>Le début de l'Andromède d'Euripide</i>	586
—	V. — <i>Le Chrysippos d'Euripide</i>	588
—	VI. — <i>Médée à Corinthe et l'originalité d'Euripide</i>	589
—	VII. — <i>La Médée d'Euripide et la Médée de Néophron</i>	592
—	VIII. — <i>La chute de Myrtilos</i>	595
—	IX. — <i>Compléments</i>	597
INDEX		607
ERRATA		633
TABLE DES PLANCHES		635
TABLE DES FIGURES		637
TABLE DES MATIÈRES		641

Vu, le 24 décembre 1924 :

Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

F. BRUNOT.

Vu

et permis d'imprimer :

Le Recteur

de l'Académie de Paris,

P. APPELL

SAINT-AMAND (CHER). — IMPRIMERIE R. BUSSIÈRE.
